المملكة الأردنية الهاشمية
جامعة مؤتة

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

ISSN 1026-3721

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكّمة أسستها اللجنة العليا للبحث العلمي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الأردن
وتصدر عن عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

ترسل البحوث وجميع المراسلات إلى العنوان الآتي

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
فاكس: ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

المجلَّة الأردنيَّة في

اللُّغة العربيَّة وآدابها

مجلَّة علميَّة عالميَّة محكّمة

المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

بسم الله الرحمن الرحيم

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها

مجلة علمية عالمية محكمة

تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية

أ- **شروط النشر**:

- لغة المجلة هي العربية ويمكن أن تقبل بحوثاً بالإنجليزية أو أية لغة أخرى، بعد موافقة هيئة التحرير.
- يقبل للنشر في المجلة البحوث والنصوص المحققة والمترجمة ومراجعات الكتب المتعلقة باللغة العربية وآدابها.
- يشترط فيما يقدم للمجلة أن يكون أصيلاً ولم يسبق تقديمه لمجلة أو أية جهة ناشرة أو أكاديمية (وألاّ يكون جزءاً من رسالة علمية). ويتعهد الباحث بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر.
- أن يكون البحث المقدم خاضعاً لأسس البحث العلمي وشرائطه.
- يصبح البحث بعد قبوله حقاً محفوظاً للمجلة ولا يجوز النقل منه إلاّ بالإشارة إلى المجلة.
- يجوز للباحث إعادة نشر بحثه بعد مضي سنتين على نشره في كتاب بعد موافقة هيئة التحرير الخطية على أن يشار إلى المجلة حسب الأصول.
- يتولّى تحكيم البحث محكمان أو أكثر حسب تقدير هيئة التحرير.
- يقدم الباحث أربع نسخ مطبوعة ونسخة إلكترونية على قرصٍ ممغنط "(٣,٥) Floppy أو مدمج (Cd) باستخدام البرنامج الحاسوبي (MS Word) بمســــــافات مزدوجة بين الأسطر وهوامش ٢,٥سم، وعلى وجه واحد من الورقة (A٤) ، بحيث لا يزيد عدد صفحات البحث على (٤٠) صفحة.
- يكون نوع الخط المستخدم في المتن Simplified Arabic بنط ١٤. أما الحواشي فتكون بنفس الخط وبنط ١٢.
- يذكر الباحث على الصفحة الأولى من البحث اسمه ورتبته الأكاديمية والمؤسسة التي يعمل فيها.
- تحتفظ الهيئة بحقها في عدم نشر أي بحث وتُعدُّ قراراتها نهائية.
- لا ترد الأبحاث التي لم تقبل لأصحابها.
- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على إجراءات التحكيم في حال سحبه للبحث أو رغبته في عدم متابعة إجراءات التقويم.
- يلتزم الباحث بإجراء التعديلات التي يقترحها المحكمون خلال شهرٍ من تاريخ تسلُّمه القرار.
- يخضع ترتيب الأبحاث في المجلة لمعايير فنية تراها هيئة التحرير.
- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة أو سياسية اللجنة العليا أو وزارة التعليم العالي والبحث العلمي في المملكة الأردنية الهاشمية.

ب- **تعليمات النشر**:

- أن يُكتب ملخّصٌ للبحث باللغة العربية وآخر بالإنجليزية بما لا يزيد على (١٥٠) كلمة لكل منهما وعلى ورقتين منفصلتين بحيث يكتب في أعلى الصفحة عنوان البحث واسم الباحث (الباحثين) من ثلاثة مقاطع مع العنوان (البريدي والإلكتروني) والرتبة العلمية وتكتب الكلمات الدالة (Keywords) في أسفل صفحة الملخص بما لا يزيد على خمس كلمات بحيث تعبر عن المحتوى الدقيق للمخطوط.
- يُشار إلى المصادر والمراجع في متن المخطوط بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين إلى الأعلى هكذا: [(١)]، [(٢)]، [(٣)] ويكون ثبتها في أسفل صفحات البحث، وتكون أرقام التوثيق متسلسلة موضوعة بين قوسين في أسفل كل صفحة، فإذا كانت أرقام التوثيق في الصفحة الأولى مثلاً قد انتهت عند الرقم (٦) فإن الصفحة التالية ستبدأ بالرقم (١). ولا يعاد إيرادها عند نهاية البحث، ويكون ذكرها للمرة الأولى على النحو الآتي:

الكتب المطبوعة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم الكتاب مكتوباً بالبنط الغامق، واسم المحقق أو المترجم، والطبعة، والناشر، ومكان النشر وسنته، ورقم المجلد – إن تعددت المجلدات – والصفحة. مثال:

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ/ ٨٦٩م): **الحيوان**. تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون، ط٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥، ج٣، ص٤٠. ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو الآتي: الجاحظ، **الحيوان**، ج، ص.

الكتب المخطوطة:

اسم شهرة الكاتب متلواً باسمه الأول والثاني وملحقاً بتاريخ وفاته بالتاريخين الهجري والميلادي، واسم المخطوط مكتوباً بالبنط الغامق، ومكان المخطوط، ورقمه، ورقم اللوحة أو الصفحة. مثال:

الكناني، شافع بن علي (ت٧٣٠هـ/ ١٣٣٠م): **الفضل المأثور من سيرة السلطان الملك المنصور**. مخطوط مكتبة البودليان باكسفورد، مجموعة مارش رقم (٤٢٤)، ورقة ٥٠.

الدوريات:

اسم كاتب المقالة، عنوان المقالة موضوعاً بين علامتي تنصيص "   "، واسم الدورية مكتوباً بالبنط الغامق، رقم المجلد والعدد والسنة، ورقم الصفحة، مثال: جرار، صلاح: "عناية السيوطي بالتراث الأندلسي- مدخل"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الثاني، سنة ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م، ص١٧٩-٢١٦.

وقائع المؤتمرات وكتب التكريم والكتب التذكارية:

ذكر اسم الكاتب، واسم المقالة موضوعة بين علامتي تنصيص " "، واسم الكِتَاب كاملاً بالبنط الغامق، واسم المحرر أو المحررين إن كانوا غير واحد، ورقم الطبعة، واسم المطبعة والجهة الناشرة، ومكان النشر، وتاريخه، ورقم الصفحة. مثال: الحياري، مصطفى: "توطن القبائل العربية في بلاد جند قنسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري"، **في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس،** تحرير: إبراهيم السعافين، ط١، دار صادر ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٧م، ص٤١٧.

- تكتب الأعلام الأجنبية حين ورودهــا في البحوث باللغة العربية والإنجليزية بعدها مباشرة محــصورة بــين قوســين ( ).
- يراعى النظام المتبع في دائرة المعارف الإسلامية عند كتابة الأســماء والمــصطلحات العربيــة بــالحروف اللاتينية.
- ترسم الآيات القرآنية بالرسم العثماني بين قوسين مزهرين﴿ ﴾ مع الإشارة إلى السورة ورقم الآيــة. وتثبــت الأحاديث النبوية بين قوسين هلاليين مزدوجين(( )) بعد تخريجها من مظانها.
- تكون المراسلات على النحو الآتي:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية

ص.ب (١٩) مؤتة- (٦١٧١٠) الأردن
هاتف ٩٩- ٢٣٧٢٣٨٠ (٣-٩٦٢)
ناسوخ (فاكس): ٢٣٧٠٧٠٦ (٣-٩٦٢)

E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo

DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

محتويات العدد

المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

البحوث باللغة العربية

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

منهجية الخليل في معجم العين

د. محمد بن سالم المعشني *

تاريخ تقديم البحث:٢٠٠٦/٨/١٦ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/١/٢١

ملخّص

معجم العين للخليل بن أحمد واحد من الأعمال العظيمة الرائدة في تاريخ الدراسات العربية، إن لم يكن أعظمها وأكثرها أهمية. وهذا البحث يتكون من تمهيد وثلاثة مباحث، وقد تضمن التمهيد عدداً من الموضوعات، هي: عنوان الكتاب، وسبب تأليفه، ومصادره، أما المبحث الأول فعنوانه: الأسس الرئيسة التي قام عليها معجم العين، الأساس الأول: الترتيب الصوتي، والأساس الثاني: اعتبار الأبنية، والأساس الثالث: نظام التقليبات، وأما المبحث الثاني: منهج الخليل في ترتيب الألفاظ، ويتضمن: الترتيب الخارجي، والترتيب على مستوى الأبنية، والترتيب الداخلي. وأما المبحث الثالث: سمات منهج العين في عرض المادة اللغوية، ويتضمن : طرق الشرح المتبعة في العين، وضبط الألفاظ، وعرض الآراء اللغوية، وتناوله للهجات واللغات، والاهتمام بالمعرب والدخيل، وتناول قضايا نحوية وصرفية ولغوية، وطريقته في الاستشهاد، وكيفية الوصول إلى اللفظ في العين، والمآخذ على العين، . ومن أهم نتائجه:

١- معجم العين أول معجم شامل للألفاظ في العربية، و قد قام على أسس جديدة مبتكرة لم يسبق إليها أحدٌ قبل الخليل، وهي : ترتيب الحروف على أساس مخارجها، وتقسيمه للألفاظ العربية إلى أربعة أقسام بناءً على حروفها الأصلية، ثم حصره ألفاظ اللغة عن طريقة التقليبات للأبنية.

٢- استخدم الخليل في العين بعض طرق الشرح الأساسية، وبعض طرق الشرح المساعدة بشكل يتطابق مع ما هو متبع في المعاجم الحديثة، ووضع بعض القواعد الصوتية والصرفية التي أفاد منها في حصر الألفاظ.

٣- لم يقصر الخليل معجمه على المفردات وشرح معانيها، بل تناول كثيرا من القضايا النحوية والصرفية والإملائية واللغوية المختلفة، واهتم باللهجات وعني بالدخيل والمعرب.

٤- لم يسر على منهجية واحدة في الترتيب الداخلي للألفاظ، فقد يبدأ بفعل ماضٍ، وقد يبدأ بمشتق، و قد يبدأ بمصدر، وقد يبدأ باسم، والصيغة الواحدة من المادة ترد أكثر من مرة في أكثر من موقع من المعالجات داخل المدخل الواحد. يظهر أنّ الخليل كان مكثراً إلى حد ما من الشواهد القرآنية وشواهد الحديث مقارنة بغيره من اللغويين، وقد توسع في شواهده الشعرية، فلم يقف عند حدود المحافظين من اللغويين ؛ فاستشهد بشعر شعراء تحفَّظ عليهم علماء اللغة المحافظون.

---

* قسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عُمان.

Abstract

Al-Ain Lexicon's Methodology Research

Dr: Muhammad al mashani

Al-Ain Lexicon written by Al-Khaleel bin Ahmed is considered one of the great pioneered masterpieces in the Arabic Studies History. This research discusses the methodology Al-Khaleel used in forming his Lexicon. The lexicon starts with an introduction comprising the title, the reasons behind compilation and the resources. The first chapter deals with the main principles of the lexicon. The second chapter focuses on the way the compiler used to categorize the terms. The third chapter is elaborate. It displays the features of the lexicon's approach in presenting the linguistic terms. It also shows the proper pronunciation of terms, states the opinions of other linguists and studies different accents. In addition, it deals with the borrowed terms, discusses the grammatical and linguistic issues, quotations from other literary works and explains the way to get the meanings of words.

The paper’s most important outputs can be summarized as follows:

1. Al-Ain is the first extensive lexicon to cover a large scale of Arabic vocabulary. It places emphasis on some innovative aspects represented by the tendency to arrange letters as per their places of articulations and divide terms into four sections as per their original letters.
2. Al-Khaleel used some techniques of explanations that match those found in the modern lexicons. This is clearly indicated in his introduction, the methods and the ultimate goal for writing his lexicon.
3. He discusses many grammatical, inflectional and dictation issues and sheds light on the foreign terms and accents.
4. He didn't adopt a particular method in the arrangement of the terms, meaning that he sometimes starts with such syntactic constituents as the verb, the subject or the topic …etc. He also uses the same term and text more than once but in different contexts.
5. Al-Khaleel tended to use quotations from the Holy Quran and prophetic tradition, unlike many other old lexicographers and linguists who rarely quote from Quran and Hadith. Al-Khaleel also used quotations from poets whereas other language scholars were conservative towards them.

المقـــدمــــة:

تتفاوت الأعمال العلمية فيما بينها من حيث الأهمية والقيمة في عدة أمور، من أهمها: قابلية الأعمال الرائدة للبحث والدراسة بشكل مستمر دون توقف من جيل إلى جيل، وعصر إلى عصر. في حين أن الأعمال الأخرى التقليدية لا تمتلك هذه الميزة، ولا يكاد يقوم عنها بحث مهم أو جاد، لأنها لا تحمل أصالة علمية، ولا يجد فيها العلماء والباحثون ما يشدهم لدراستها خلافاً لما يجدون في الأعمال العلمية الكبيرة التي تظل تحظى بالاهتمام والعناية طيلة القرون ؛ بالنظر إلى ما فيها من الجدة، والابتكار، والجرأة، والدقة، والشمول، والإثارة، أو شيء من ذلك على الأقل. ويعد معجم العين للخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـــ/٧٩١م) واحدًا من هذه الأعمال العظيمة الرائدة في تاريخ الدراسات العربية، إن لم يكن أعظمها وأكثرها أهمية. وهذا البحث يتناول المنهجية التي قام بها

الخليل في معجم العين، فلا دراسة ـ مهما كانت أهميتها ـ تحجب الباحثين عن القيام بمزيد من الدراسات لما قام به الخليل من أعمال علمية رائدة في العربية ومن بينها كتاب معجم العين، فإن الحاجة لدراسة المعجم من هذه الزاوية أو تلك لا تتوقف ؛ نظراً لما لهذا المعجم من أهمية، وقد فتحت الدراسات اللغوية الحديثة آفاقاً جديدة أمام الباحثين لمزيد من البحوث في مجال المعاجم وغير ذلك من مجالات اللغة.

وهذا البحث يتكون من تمهيد وثلاثة مباحث، وقد تضمن التمهيد عدداً من الموضوعات، هي: عنوان الكتاب، وسبب تأليفه، ومصادره، أما المبحث الأول فعنوانه: الأسس الرئيسة التي قام عليها معجم العين ، الأساس الأول: الترتيب الصوتي، والأساس الثاني: اعتبار الأبنية، والأساس الثالث: نظام التقليبات، وأما المبحث الثاني: فمنهج الخليل في ترتيب الألفاظ، ويتضمن: الترتيب الخارجي، والترتيب على مستوى الأبنية، والترتيب الداخلي. وأما المبحث الثالث: فسمات منهج العين في عرض المادة اللغوية، ويتضمن : طرق الشرح المتبعة في العين، وضبط الألفاظ، وعرض الآراء اللغوية، وتناوله للهجات واللغات، والاهتمام بالمعرب والدخيل، وتناول قضايا نحوية وصرفية ولغوية، وطريقته في الاستشهاد، وكيفية الوصول إلى اللفظ في العين، والمآخذ على العين، وأخيراً: خاتمة البحث.

التمهيد:

١ - عنوان الكتاب

أطلق الخليل اسم العين على معجمه؛ لأن أول باب من أبوابه هو باب العين، وقد بدأه بالعين وليست العين أول الحروف مخرجاً كما قد يوحي بدء الخليل كتابه بها، فقد أدرك الخليل أن الهمزة أعمق مخرجا من العين، ولكنه على الرغم من هذا لم يبدأ بها؛ لأنها نبرة في الصدر تخرج باجتهاد، ويلحقها النقص والتغيير والحذف، فهي حرف مضغوط إذا رُفَّ عنه انقلب ألفا أو واوا أو ياء.

ولم يبدأ بالهاء؛ لأنها مهموسة خفية لا صوت لها، فنزل إلى الحيز الثاني، وفيه العين والحاء، ووجد العين أنصع الحرفين فابتدأ بها. (١) ولهذه الأسباب أخر الهمزة والهاء وبدأ بالعين لأن العين عنده أنصع الحروف. (٢) وذكر الصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ/٩٩٥م) أن الهمزة والهاء وإن كان لهما التقدم في المخرج على أخواتهما من الحروف الحلقية، فإن الخليل عدل عن الابتداء بهما ؛ لأن

(١) السيوطي، جلال الدين،(ت٩١١هـ/١٥٠٥ م) **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**،تحقيق:محمد أبو الفضل وآخرين، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت ١٩٩٢م،ج١ ص٩٠.

(٢) السامرائي، إبراهيم، **الإبداع والمحاكاة في كتاب العين**،، دار الكرمل، عمان ٢٠٠١م،ص٨١.

الهمزة مهتوتة مضغوطة فإذا رُفِّه عنها لانت فصارت ياء أو واواً أو ألفاً، وهذه طريقة تخالف الحروف الصحيحة. ثم إذا تسلط عليها من نقل الحركات والانقلاب والحذف مثل ما يتسلط على حروف العلة أو أكثر حتى عدت من جملتها، والهاء فيها هتَّةٌ وخفاء وتبدل من الهمزة وتشركها [1].

وورد في مقدمة العين أن الخليل أعمل فكره في أن يبتدئ تأليف العين على الطريقة الألــف بائيـــة أ ب ت ث، ولكنه وجد حرف الألف معتلاً فلما فاته كره أن يبتدئ بالثاني وهو الباء، فدبر ونظر إلى الحروف كلها وذاقها فوجد مخرج الكلام كله من الحلق فصيَّر أولاها بالابتداء أدخل حرف منه في الحلق[2].

٢ - سبب تأليفه

لقد كان الخليل في زمن ليس فيه معجم للعربية، و كانت العربية لغة دين يدخل الناس فيه أفواجا من كل عرق وجنس وثقافة، وكان المجتمع العربي الذي يقود الحضارة الجديدة والدين الجديد مشغولا بالفتوحات الإسلامية، ورد الفتن والحملات الخارجية، و تثبيت الاستقرار والولاء للدين والدولة على صعيد الجبهة الداخلية، ولا ريب أن تكون هذه القضايا الأساسية محتلة الترتيب الأول في قائمة الأولويات عند الخلفاء والأمراء والعلماء مدة من الزمن غير قصيرة، وكانت جهود الباحثين والعلماء تتركز على المباحث و الموضوعات التي لها صلة مباشرة بالقرآن والحديث، ولم يكن أحد يفكر ــ فيما يبدو حينذاك ــ بأن تكون هناك حاجة علمية للعرب يوما ما لكتاب يرجعون إليه لمعرفة معاني ألفاظ لغتهم، لأن اللغة العربية كانت بشكل عام في متناول جميع العرب الذين يقوم أمر الدولة والدين على أكتافهم، ولكن الخليل بن أحمد لم يكن ليخفى عليه أن العربية ستتأثر بما كان يحدث من تغيرات اجتماعية وفكرية واقتصادية تحدث على نحو سريع على الساحة العربية برمتها، فأدرك أنه لابد من وضع كتاب يجمع اللغة التي تفرق أهلها في الأمصار، ومات منهم من مات في الغربة والجهاد مرابطاً أو شهيداً، وانكفأ من العرب الفصحاء من انكفأ في البوادي على نفسه بعيدا عن الأمصار فلم يؤثر أو يتأثر، وزحف قسم آخر من أهل البادية إلى الأمصار والحواضر طلبا لحياة أفضل فيها، فضاعت لغتهم وفصاحتهم، وأخذ قسم كبير من أبناء الخلفاء والأمراء يفقد لغته كونهم أبناء جوارٍ وأعجميات، وأخذ غير العرب يزيدون عددا وشأنا، والعرب على حالهم إن لم ينقصوا فلم يزيدوا؛ فهم مادة الجيوش الفاتحة وقبائلهم تهاجر وتنزح إلى الدول المفتوحة لأسباب مختلفة، وسيل الداخلين في الإسلام من الأمم والشعوب الأجنبية لم يتوقف،

(١) الصاحب بن عباد، (ت٣٨٥هــ /٩٩٥م) **معجم المحيط في اللغة**، تحقيق محمد آل ياسين، عالم الكتب، القاهرة، ص ٦٤.

(٢) الفراهيدي، الخليل بن أحمد،(ت ١٧٥هــ/٧٩١م) **معجم العين**، تحقيق مهـــدي المخزومـــي وإبـــراهيم الـــسامرائي، ط٢ انتشارات أسوة، طهران (١٤٢٥هــ/ ٢٠٠٤م)، ج٣، ص٤١.

فكانت هذه الأسباب كلها أو بعضها ــ على الأقل ــ في بال الخليل عندما فكر في تأليف معجم العين. فأراد الخليل من هذا الكتاب أن يستوعب فيه كلام العرب الواضح والغريب كما ذكر في مقدمة العين[(١)].

٣ -مصادره

المعاجم اللغوية كتب تؤلف لتضم ألفاظ اللغات، وجمع ألفاظ اللغة وحصرها في كتاب مع الشرح والتفسير والاستشهاد أمر صعب لا يقدر عليه إلا قلة من العلماء، الذين لهم شغف بهذا النوع من الكتب، وعندهم قدرة علمية عالية وكفاءة فنية تمكنهم من القيام بهذا النوع من المؤلفات، حتى يتمكنوا من الوصول إلى المفردات والألفاظ التي يريدون أن يضمها المعجم الذي يؤلفونه. وللعلماء قديما وحديثا طرق متعددة في جمع ألفاظ اللغة، منها:

الرجوع إلى النصوص اللغوية الحية المستخدمة من قبل المتكلمين بهذه اللغة، عن طريق الرواة اللغويين، أو عن طريق الباحث نفسه، أو تلاميذه ومساعديه. وقد كان واضعو المعاجم العربية يعتمدون على الرواة والأعراب الفصحاء في جمع قسم كبير من مفردات معاجمهم، وكان بعضهم يذهب بنفسه إلى البادية؛ لكي يجمع اللغة من أهلها مباشرة، ولكن الطريقة العربية في جمع مفردات المعاجم كانت انتقائية؛لأنها تحصر أخذ الألفاظ في لهجات تراها فصيحة وترفض أخذها من سائر اللهجات التي تراها غير فصيحة، أو تأخذ من اللغة الفصحى، وتهمل الأخذ من غيرها، وهي بهذا تخالف الطريقة المعجمية الحديثة التي تأخذ المفردات من كل المستويات اللغوية: عامية وفصيحة بلا فرق، إن لم تكن تفضل الأخذ من النصوص العامية لواقعيتها وحداثتها.

ومن الطرق الأخرى في تجميع ألفاظ المعاجم: الرجوع إلى مؤلفات العلماء السابقين، أو المعاصرين الذين لهم مصنفات لغوية أو كتب تضم ألفاظ اللغة ومفرداتها، وقد اعتمد واضعو المعاجم العربية على معاجم من سبقوهم ولم يضيفوا إليها في جانب المادة اللغوية إلا القليل من الكلمات أو الشواهد والأمثلة وبعض التفسيرات الإضافية أو التصحيحات. ولما وضع الخليل معجمه لم يجد أمامه معجما للغة العربية فكل ما كان مكتوبا من مفردات اللغة كان على شكل رسائل ومباحث تعنى ببعض الألفاظ الغريبة التي وردت في القرآن والحديث أو تلك التي تتعلق ببعض الموضوعات، ومن بينها: غريب القرآن، واللغات في القرآن لابن عباس (ت٦٨هـ /٦٨٧م)، وكتاب الهمز لعبد الله بن إسحق الحضرمي (ت ١١٧هـ/٧٣٥م) وكتاب الحشرات لأبي خيرة

(١) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **معجم العين**، ص ٥٥

الأعرابي {أستاذ أبي عمرو بن العلاء ت١٥٤هـ/٧٧٠م}، ولأبي خيرة كتاب آخر في الصفات(١). ووضع عيسى بن عمر (ت ١٤٩ هـ/٧٦٦م) كتابي الجامع والإكمال في النحو قبل كتاب سيبويه تلميذ الخليل. وهناك مؤلفات لشرح معاني القرآن وبيان قضاياه اللغوية والنحوية والصرفية وأول من نقل خبر وضعه مؤلفاً في هذا واصل بن عطاء (ت ١٣١هـ/٧٤٨م) ، وأبو سعيد أبان بن تغلب بن رباح البكري (ت١٤١هـ/٧٥٨م) ثم يونس بن حبيب (ت١٨٢هـ /٧٨٩م) (٢).

وطرق العلماء لأخذ اللغة، هي:

الذهاب إلى البادية للسماع من الأعراب والتلقي عنهم مباشرة، ومجيء الأعراب إلى الأمصار حيث يقيم العلماء ويسمى هذا بالوفادة، والأخذ عن الشيخ بطريقة من الطرق بسماعهم أو القراءة عليهم أو الإجازة منهم أو المكاتبة. وهناك طريقة الوجادة وهي أن يقول الباحث وجدت كذا، وجدته قال كذا الخ(٣). ويظهر من العين أن الخليل كان يروي عن الأعراب مثل: عرَّام كما في مادة (بضْع) ومادة (خمع) ومادة (خرق) ومادة (عهج) ومادة (عثج) ومادة (عنص) ، وعن زائدة كما في مادة (دهع) ومادة (عهق) و (قعث) ، و عن رافع كما في مادة (ثعلب) ، وعن أبي ليلى كما في مادة (بعص) ، وأحيانا ينسب إلى أعرابي دون أن يسميه كما في مادة (ثقف)، وفي العين ذكر لثلاثة عشر من الأعراب لم يعرف عنهم إلا القليل في كتب الأعراب كما ذكر إبراهيم السامرائي محقق العين بالاشتراك مع مهدي المخزومي(٤). وتذكر بعض الدراسات أن معجم العين تضمن نقولاً عن عرَّام تزيد عن خمسين مرة، وعن زائدة تزيد عن أربعة وخمسين مرة، وعن الضرير ثلاثا وثلاثين مرة، وهناك نقول عن الحسن البصري (ت١١٠هـ /٧٢٨م) وأبي الدقيش وأبي خيرة وغيرهم(٥).

ويبدو من بعض الروايات أنه كان يعرض على هؤلاء الرواة ما يريد تدوينه، و كان من بين تلاميذه من يساعده في هذا الأمر بعض المرات. وقد أخذ الخليل عن أبي عمرو بن العلاء (١٥٤هـ/٧٧٠م)، شيخ العربية وأكثر العلماء معرفة بلغات العرب، وأخذ عن عيسى بن عمر الثقفي (١٤٨هـ/٦٧٧م) ، فهو تلقى العلم في البصرة التي قدم إليها فتى صغيراً من وطنه عمان

(١) آل ياسين، محمد حسين، **الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث الهجري**،ط١، دار مكتبة الحياة،بيروت، ١٩٨٠ م، ص٨٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص١٠٣.

(٣) السيوطي، **المزهر ج١**،ص١٤٤.

(٤) السامرائي، إبراهيم، **الإبداع والمحاكاة في حكاية كتاب العين**، ص١٩١.

(٥) **المصدر السابق**،١٧٠.

على أيدي كبار العلماء فيها[١]، وجالس الأعراب في مضاربهم، وأخذ عن أبي مهدية وأبي طفيلة وأبي البيداء، وأبي خيرة، وأبي مالك وأبي الدقيش[٢]. ولاشك أن الخليل ذهب إلى مضارب بعض القبائل ليجمع منها اللغة.

وقد تضمن العين نقولاً عن بعض الصحابة، مثل: علي بن أبي طالب كما في مادة (حوى) وعبد الله ابن مسعود كما في مادة (حضن) وعن عائشة بنت أبي بكر أم المؤمنين، في مادة (رحض) وعن الحسن البصري في مادة (جلو) و (خطف) وعن الحجاج كما في مادة (رتع) وعن أبي الأسود كما في مادة (بظو) وعن أبي عمرو بن العلاء في مادة (حير) وفي (بدء، وبدو).

وإجمالا يمكن القول إن الخليل اعتمد في وضع مادة العين على السماع المباشر من العرب الفصحاء الذين ارتحل إلى مضاربهم في بوادي الحجاز ونجد وتهامة، وسمع من شيوخه وعلماء عصره وأخذ عنهم ما أخذ من لغات العرب وأشعارهم وحكمهم وأمثالهم.

المبحث الأول: الأسس الرئيسة لكتاب العين

الأساس الأول: الترتيب الصوتي

اهتدى الخليل بن أحمد إلى طريقة جديدة في ترتيب حروف العربية لم تعهدها العرب من قبل، معتمداً في هذا على خبرته الشخصية ومواهبه الفريدة في تذوق الأصوات والحروف، فقد عرض حروف الهجاء على أعضاء جهاز النطق لديه، وقاسها حرفا حرفا، فعرف مدارجها ومخارجها وصفاتها، ورأى أنها تبدأ من أقصى الحلق صاعدة إلى أعلى الفم حتى الشفتين، ثم جعل الحروف في مجموعات، بناء على مابين كل مجموعة من تقارب وتشابه.

ذكر الصاحب بن عباد (ت٣٨٥هـ/٩٩٥م) في معجمه المحيط في اللغة أن الخليل لما هم بجمع كلام العرب أجال فكره فيما يبني عليه كتابه ويدير عليه أبوابه فنظر في الحروف كلها وذاقها ووجد مخرج الكلام كله من الحلق[٣].

و طريقة الخليل في ترتيب الأصوات، هي: ع ح هـ خ غ /ق ك /ج ش ض /ص س ز / ط د ت/ ظ ذ ث /ر ل ن /ف ب م / و ا ى همزة[٤].

بدأ الخليل الخطوة الأساسية الأولى لتأليف معجم العين بإيجاد هذا الترتيب الذي يقوم على أساس

---

(١) أحمد، عبد السميع محمد، **المعاجم العربية: دراسة تحليلية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص١٩.

(٢) أبو الطيب اللغوي، عبد الواحد بن علي(٣٥١هـ/٩٦٢م) **مراتب النحويين**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،ص ٣٩ ــ ٤٠

(٣) الصاحب بن عباد، **المحيط في اللغة**، ص٦٠.

(٤) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٥٤.

مخارج الحروف وهو ترتيب علمي للحروف العربية، يختلف عن طريقة (أ، ب، ت، ث،) التي وضعها نصر بن عاصم على أساس تشابه الحروف في الشكل من غير أساس علمي، وطريقة (أبجد هوز) التي هي في الأصل مأخوذة من لغة غير عربية ليس فيها قسم من الحروف العربية، وكأن الخليل قد أراد بهذا العمل أن يرد الاعتبار للغة العربية وللعرب بإيجاده طريقة جديدة لترتيب الحروف العربية مستمدة من العربية نفسها ومبنية على أساس علمي.

وقد تأثر كثير من واضعي المعاجم العربية القديمة بالخليل وساروا على نهجه في تأليف معاجمهم، فابن دريد (ت ٣٢١هـ/٩٣٢م) في الجمهرة أخذ من الخليل نظام التقليبات و تقسيم الكلمات إلى أبنية ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية، ولكنه خالفه في اتباع الترتيب العادي الألف بائي عند تقسيم الكتاب إلى أبواب، و عند البحث عن الألفاظ فيه، فقد رأى أن ترتيب نصر بن عاصم أسهل على الناس من ترتيب الخليل. ووضع أبو على القالي (ت ٣٥٦هـ/٩٦٦م) معجم البارع على نحو قريب من منهج الخليل، ولكنه وضع الأحرف الذلقية (ل ر ن) في الترتيب قبل الأحرف اللثوية (ظ ذ ث) وقدم الراء على اللام. ووضع الأحرف النطعية (ط د ت) قبل الحرف الأسلية (ص س ز) وقدم الزاي على السين. وبدأ ترتيبه بالهاء ثم الحاء ثم العين في المرتبة الثالثة. وقدم الضاد على الجيم والشين، وسار على نحو ما سار عليه الخليل في الأبنية بشكل عام.

ووضع أبو منصور الأزهري (ت ٣٧٠هـ /٩٨٠م) معجمه تهذيب اللغة ولم يخالف الخليل في ترتيب الحروف على أساس المخارج على الرغم مما عرف عنه من تحامل شديد على العين. ووضع ابن سيده الأندلسي (ت٤٨٥هـ/١٠٩٢م) معجمه المحكم والمحيط الأعظم، و قد اقتفى أثر الخليل في العين من حيث الأبنية ومن حيث الترتيب القائم على المخارج. فكل هذه المعاجم تأثرت بالعين، ولم تخالفه إلا في أمور غير أساسية : كاختيار ابن دريد الترتيب الهجائي العادي لسهولته وشيوعه، ومخالفة بعض هذه المعاجم ما عليه العين في بعض مسائل تقسيم الأبنية، وبعض الزيادات والاستدراكات.

ويلاحظ هنا أن الخليل وزع الأصوات على مخارجها ونسب كلاً منها إلى حيز معين في جهاز النطق، ولكنه لم يفعل هذا مع الألف والياء والواو والهمزة، فلم يربطها بمخرج من هذه المخارج ولم ينسبها إلى أي منها، وإنما نسبها إلى الهواء. حينما قال: في العربية تسعة وعشرون حرفاً صحاحاً، لها أحياز ومخارج، منها أربعة أحرف جُوفٌ، وهي الواو والياء والألف اللينة والهمزة، وسميت جوفاً لأنها تخرج من الجوف فلا تقع على مدرجة من مدارج اللسان أو الحلق أو مدرجة اللهاة، إنما هي هوائية[1].

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٤٩.

ومن الواضح أن الخليل قام بوضع هذه الأصوات في حيز واحد ونعتها بالهوائية بعد أن نظر إلى أهم خاصية موجودة فيها وهي حرية مرور الهواء أثناء النطق بها، فلا عائق يقف في طريقها ولا يمنع هواءها شيء، وإذا كان لابد من نعتها فنعتها بالهوائية أمر مُسوَّغ بناء على كيفية مرور الهواء عند النطق بها. وهذا لا يتناقض مع ما قرره المعاصرون من أن الحركات تعتمد على أوضاع اللسان وشكله عند النطق بها، فالحركات تتميز عن الصوامت بناء على أساس كيفية مرور الهواء. ولكن وضع الهمزة مع الألف والياء والواو ونسبتها إلى الهواء ليس صحيحاً إلا عند تسهيلها؛ فالهمزة عند تحقيقها تخرج من الحنجرة ولا تكون حينذاك هوائية(١).

والواضح من ترتيب الخليل للحروف على المخارج كما جاء في العين أن فيه تداخلاً بين الهمزة والألف بسبب ما بينهما من تشابهٍ وقرب، و أنه لا يميز بين الياء التي تكون صوتا صامتاً و الياء التي تكون كسرة طويلة. ومن المؤكد أن سيبويه (ت١٨٠هـ/٧٩٦م) لم يكن ليفوته مثل هذا اللبس والتداخل الذي وقع في العين فيما يتعلق بترتيب الهمزة والألف والياء والواو، فوضع ترتيباً للحروف على أساس المخارج، عندما تناولها في باب الإدغام من الكتاب، و خالف شيخه في بعض الجوانب من ترتيب الحروف العربية على أساس مخارجها، ومن أهم ما خالف فيه شيخه الخليل: أنه جعل الواو بعد الباء والميم في الترتيب، وقال: إن مخرجه من بين الشفتين مع كل من الباء والميم. وقرر أن الياء من وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى في حيز الجيم والشين، وبدأ ترتيبه بالهمزة، ثم الألف ثم الهاء وهي من أقصى الحلق(٢). ومخالفة سيبويه للخليل في مثل هذه المسائل لا تعني بالضرورة أن الترتيب الذي جاء في كتاب العين لا يمثل ترتيب الخليل بدقة وأن الذي يمثل ترتيب الخليل هو الترتيب الذي في الكتاب لسيبويه ؛ لأن سيبويه تلميذ الخليل وناقل علمه، ففي هذا القول تجاوز لبعض الحقائق التي لا يختلف فيها الدارسون، وأولها أن سيبويه علم كبير من أعلام الدراسات اللغوية في العربية وأحد أشهر علمائها على الإطلاق، ومن كان في علم سيبويه فلا بد أن يكون له من الآراء والاجتهادات العلمية التي تميزه عن غيره، وفي كتب النحاة أمثلة كثيرة على مخالفة التلاميذ لأشياخهم في مسائل وأبواب ، وما خالف فيه سيبويه شيخه الخليل في النحو له مواضع في الكتاب(٣). ويظهر من هذه المواضع أن سيبويه خالف الخليل في مسائل عدة، وليس في الترتيب الصوتي للحروف العربية فقط.

ومن جهة أخرى فإن الخليل لما بدأ معجمه بالعين لم يكن يغيب عنه أن الهمزة تسبقها في

(١) بشر، كمال محمد، **علم الأصوات**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٥٧.

(٢) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر البصري (١٤٠هـ/٧٥٦م)،**الكتاب**، ج٤، ص٤٣١ - ٤٣٣.

(٣) انظر: سيبويه، **الكتاب**، ٤٣٧/١، ١٦٢/٢ -١٦٤، ٣٥٧،، ٤٠٠، ٥/٣، ٩٧، ١٢٨ -١٢٩.

المخرج كما قرر هذا حين قال: وأما الهمزة فمخرجها من أقصى الحلق لكنها مهتوتة مضغوطة إذا رُفَّ عنها لانت فصارت الياء والواو والألف عن غير طريقة الحروف الصحاح[١]. ولهذا لم يبدأ معجمه بحرف الهمزة ؛لأنها صوت معرض للتغيرات مثل الحذف و التسهيل والهاء صوت مهموس خفي فيها هتَّةٌ، و هي تبدل من الهمزة. و قد يعود الفرق بين الخليل وسيبويه في ترتيب الحروف على أساس المخارج إلى أن الخليل كان يريد وضع ترتيب لمعجمه فاختار أن يبدأه بالعين لسبب فني، وسيبويه لم يكن يريد تأليف معجم وإنما نظر إلى العين نظرة صوتية محضة بعيداً عن الاعتبارات الفنية التي كانت عند الخليل حينما وضع حرف العين قبل جميع الحروف وسمى بها معجمه.

إن ما قام به الخليل في وضع العين يمثل جهداً علمياً أصيلاً بكل المقاييس، ولا يضيره أبداً زعم من زعم بأنه أخذ فكرته من الهنود وطبقها على العربية، فما في العين من أصالة علمية كبيرة، وما للخليل من جهود علمية أصيلة مبتكرة في العروض والقوافي و الترقيم والنحو والصرف وضبط الكتابة العربية نطقاً وكتابةً يثبت عبقريته الفذة وذكاءه الخارق في اللغة العربية وعلومها، ثم إن فترة النشاط المعجمي الكبير للهنود كانت في القرن الثاني عشر، أي أنها، جاءت بعد أن ألف العرب معاجمهم وأولها العين للخليل، و لم يكن للهنود نظام مثالي يحتذى في وضع المعاجم؛ لأن المعاجم عندهم وضعت لتحفظ غيبا، وصيغت صياغة شعرية لتسهيل الحفظ،، وما كانت تسمى معاجم، ولم تظهر لهم معاجم بالمعنى العلمي إلا في وقت متأخر، و المعجم العربي منذ نشأته كان يهدف إلى تسجيل المادة اللغوية بطريقة منظمة، وهو بهذا يختلف عن كل المعاجم الأولى للأمم الأخرى، التي كان هدفها شرح الكلمات النادرة أو الصعبة.

وترتيب الخليل مختلف عن ترتيب الهنود بشكل كبير، فالخليل بدأ بالسواكن، والترتيب الهندي بدأ بالعلل، وفي الترتيب الهندي وضعت أصوات الصفير في آخر الحروف السواكن، وما يقابلها من أصوات الصفير في ترتيب الخليل جاءت وسط الترتيب، والياء، والراء، واللام عندهم من أشباه أصوات العلة، وجاءت متتالية على النحو السابق، والياء حرف علة في ترتيب الخليل، ومفصولة عن اللام والراء، فلا تطابق بين الترتيب الخليلي للأصوات وبين ترتيب الهنود لأصوات لغتهم[٢].

ولا دليل على أن الخليل كان يعرف الهندية، أو أنه سافر إلى الهند، أو اتصل بتراثهم، فقد هاجر من عمان إلى البصرة وهو فتى صغير، لا يمكن لمثله أن يكون قد اطلع على طريقة الهنود في ترتيب أصوات لغتهم، هذا لو افترضنا جدلا أن القرب الجغرافي لبلده عمان، يمكن أن يساعد على

---

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٤٩.

(٢) مختار، أحمد عمر، **البحث اللغوي عند العرب**، ط٨، عالم الكتب القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٣٤٣ – ٣٤٥.

هذا.

ومن جهة أخرى لم يثبت أن العرب قد ترجموا علوم الهنود في زمن الخليل، ولم يثبت من مقارنة عمل الخليل بعمل الهنود أنه نقل منهم، أو أن عمله مطابق لعملهم، وإنما هناك تشابه بعيد في الاعتماد على المخارج في ترتيب الأصوات، لا يمكن الاعتماد عليه في إثبات التأثر والتأثير بين الخليل والهنود، وليس هناك احتمال لوجود تأثير هندي على العرب في تأليف المعاجم، فلا يصح أن يعتمد على السبق الزمني في إثبات التأثر، فالعقل البشري واحد في أي بقعة من العالم، وما يهتدي إليه شخص هنا قد يهتدي إليه آخر هناك دون أن يعرف أحدهما عن الآخر شيئا، ولذا يتشابه العملان وقد يتطابقان، ويكون كل منهما أصيلا ومبتكرا[(١)].

والحق أن الاختراعات والابتكارات، وليدة الحاجة للتطور، الذي لابد منه لاستمرار الحياة وتقدمها، وقد نشأت العلوم العربية في ظل الحاجات الملحة التي فرضتها المتغيرات الكثيرة التي طرأت على حياة الإنسان العربي الذي أصبح صانعا للحضارة وقائدا لركبها بعد أن جاء الرسول محمد ــ صلى الله عليه وسلم ــ من أمته، و نزل القرآن بلغته، وكان الخلفاء وقادة الدولة، ورجالاتها من العرب المؤمنين بضرورة بناء الدولة وتطويرها. فلم تنزل العلوم المختلفة، والابتكارات الكثيرة التي ظهرت في الحضارة العربية الإسلامية، بمظلة يونانية ولا سريانية[(٢)].

الأساس الثاني: - اعتبار الأبنية

إن ما أتى به الخليل في العين يثبت بجلاء عبقريته وذكاءه الشديدين، فقد أيقن بأن جمع ألفاظ لغة لم تجمع من قبله، أمر غير ممكن بالطرق العادية المألوفة، لأن أهل هذه اللغة منتشرون في الأمصار والبلدان، وهم متفرقون في مساحات شاسعة من آسيا وإفريقيا، وبعض أماكن أوربا.

فكان لزاما عليه التفكير بوسيلة تمكنه من جمع اللغة، فكان أول ما لاحظ في هذا أن مواد اللغة العربية محصورة في أربعة أبنية، أو أربعة أصناف، صنف مكون من كلمات تتكون من حرفين أصليين، وصنف مكون من كلمات مكونة من ثلاثة حروف، وصنف مكون من كلمات تتكون من أربعة، وصنف مكون من كلمات مكونة من خمسة حروف، ولا تزيد، وما زاد على ذلك فهو من الحروف الزائدة، ولا يخرج عن الأبنية الأربعة.

قال الخليل في مقدمة العين: كلام العرب مبنيٌّ على الثنائي، والثلاثي، والرباعي، والخماسي، فالثنائي على حرفين نحو: قد، لم، هل، لو، بل، ونحوه. والثلاثي من الفعال نحو قولك:

(١) مختار، أحمد عمر، **البحث اللغوي عند العرب**، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٣٤٢.

(٢) حمودي، هادي حسن، **الخليل وكتاب العين**، خدمات الإعلان السريع، مسقط، ١٩٩٤م، ص٧٤.

ضرب، خرج، دخل، مبني على ثلاثة أحرف. والرباعي من الأفعال نحو: دحرج، همْلَجَ، قرطسَ، مبني على أربعة أحرف. والرباعي من الأسماء مثل: عبقر، وعقرب، وجندب. والخماسي من الأفعال نحو: اسحَنْكك، و اسحنكل، واقشعرَّ، واسبكرَّ، مبني على خمسة أحرف. ومن الأسماء الخماسية: سفرجل، وهمَرْجل، وشمرْدل، وكنْهَبَل، وقرعَبَل، وعَقَنْقَل، وقَبَعثر. ثم قال: وليس للعرب بناء في الأسماء ولا في الأفعال يتكون من أكثر من خمسة أحرف، فمهما وجدت زيادة على خمسة أحرف في فعل أو في اسم، فاعلم أنها زائدة على البناء وليست من أصل الكلمة[1]. وهذه الأبنية موزعة على الأبواب كما يلي:

العين: من الثنائي٢٠ بابا، ومن الثلاثي ١٨٤ بابا، ومن الرباعي ٢٧٩ كلمة، ومن الخماسي٢٣ كلمة. **الحاء**: فيه من الثنائي ١٥ بابا، ومن الثلاثي ١٤٩بابا، ومن الرباعي ١٥باباً تضم ١١٧ كلمة، ومن الخماسي ٩ كلمات. **والهاء**: فيه من الثنائي بابا ١٨، ومن الثلاثي ١٢٧، ومن الرباعي١٣١ كلمة، ومن الخماسي ٧ كلمات. **الخاء**: فيه من الثنائي ١٦ بابا، ومن الثلاثي ١٢١ بابا، ومن الرباعي ١٣ باباً تضم ٨٠ كلمة، ومن الخماسي٣كلمات. الغين: فيه من الثنائي ١٧ بابا، ومن الثلاثي ٩٦ بابا، ولا رباعي أو خماسي. **القاف**: فيه من الثنائي ١٧ بابا، ومن الثلاثي ١٠١ باب، ومن الرباعي ١٣، تضم١٠١ كلمة، ومن الخماسي ٩ كلمات. **الكاف**: فيه من الثنائي ١٧ بابا، ومن الثلاثي ٨٥ بابا، ومن الرباعي ١٠ أبواب تضم ٣٨ كلمة، ومن الخماسي كلمة واحدة.

الجيم : فيه من الثنائي ١٣ بابا، ومن الثلاثي ٧٤ بابا، ومن الرباعي ٤٤ كلمة، ومن الخماسي ٣ كلمات. **الشين**: فيه من الثنائي١٦ بابا، ومن الثلاثي ٦٣ بابا، ومن الرباعي ٥٩ كلمة، ومن الخماسي٣ كلمات. **الضاد**: وفيه من الثنائي ٨ أبواب، ومن الثلاثي ٣١ بابا، ومن الرباعي١٢ كلمة، ولا خماسي. **الصاد**: وفيه من الثنائي ٨ أبواب، ومن الثلاثي ٣١ بابا، ومن الرباعي ١٢ كلمة. **السين**: وفيه من الثنائي ٩أبواب، ومن الثلاثي ٤ أبواب، ومن الرباعي ٤٣ كلمة، ومن الخماسي ٣ كلمات. **الزاي**: فيه ٧ أبواب من الثنائي، و٢٦ بابا من الثلاثي، وبابان من الرباعي يضمان ٧ كلمات، و٣ كلمات من الخماسي. **الطاء**: فيه من الثنائي ٧ أبواب، ومن الثلاثي ٣٠ بابا، ومن الرباعي١١ كلمة، ولا خماسي. **الدال**: وفيه من الثنائي ٧ أبواب، ومن الثلاثي٢٧ بابا، ومن الرباعي ٤ كلمات. **التاء**: وفيه من الثنائي ٦ أبواب، ومن الثلاثي ٢٣ بابا، ومن الرباعي كلمة واحدة، و لا خماسي. **الظاء**: وفيه من الثنائي ٦ أبواب، ومن الثلاثي ١٤ بابا، ولا رباعي أو خماسي. **الذال**: وفيه من الثنائي ٦أبواب، ومن الثلاثي ١٨بابا، ومن الرباعي كلمتان، ولا خماسي.

(١) مختار، أحمد عمر، **منهج البحث العلمي عند العرب**، ص١٨٥. الخليل بن أحمد، **معجم العين**، ٤٢ــ ٤٤.

الثاء: وفيه من الثنائي ٦ أبواب، ومن الثلاثي ١٧ بابا، ومن الرباعي كلمتان، ولا خماسي. **الراء**: وفيه من الثنائي ٤ أبواب، ومن الثلاثي ٢٤ بابا، و لا رباعي أو خماسي. **اللام**: وفيه من الثنائي ٣ أبواب، ومن الثلاثي ١٠أبواب، ولا رباعي أو خماسي. **النون**: وفيه من الثنائي ٣ أبواب، ومن الثلاثي٥ أبواب، ولا رباعي أو خماسي. **الفاء**: ٣ كلمات من اللفيف. **الباء** : وفيه باب واحد من اللفيف يضم ١٢ كلمة. **الميم**: وفيه باب واحد من اللفيف يضم ١٥ كلمة. **باب الحروف المعتلة** : وفيه باب واحد يضم ١٢ كلمة، وهو آخر باب في معجم العين. فالعين كتاب صرفي من جهة تركيزه على أبنية الألفاظ وتقسيمها في المعجم على أساس الأبنية.

الأساس الثالث: نظام التقليبات

أدرك الخليل بعقله الكبير أن تغيير ترتيب حروف هذه الأبنية الأربعة وتقليبها يعطينا الأوجه المحتملة لكل بناء بشكل دقيق، فالبناء الثنائي إذا قمت بتغيير ترتيب حرفيه مكان بعضهما، تحصل منه على كلمتين، فكلمة قد، تعطيك دق، وعد تعطيك دع، والبناء الثلاثي يعطيك ست كلمات إذا غيرت ترتيب حروفه الأصلية، فالمادة: ع ب د تعطينا : عبد، وعدب، ودعب، ودبع، وبعد، وبدع. والبناء الرباعي إذا غيرت ترتيب حروفه الأصلية يعطي أربعة وعشرين وجهاً، والبناء الخماسي يعطي مئة وعشرين وجهاً إذا غير ترتيب حروفه. و بهذه الطريقة التي ابتكرها الخليل بن أحمد استطاع حصر ألفاظ اللغة حصرا يشهد له بالعبقرية والذكاء الخارق.

وقد قام ابن دريد في الجمهرة بتوضيح نظام التقليبات قائلاً: إذا أردت أن تستقصي من كلام العرب ما كان على حرفين مما تكلموا به أو رغبوا عنه مما يأتلف أو لا يأتلف فانظر إلى الحروف المعجمة، وهي ثمانية وعشرون حرفاً، فاضرب بعضها في بعض تبلغ سبعمائة وأربعة وثمانين حرفاً، فإذا أزوجتهن حرفين حرفين صرن ثلاثمائة واثنتين وتسعين بناء، فإذا قلبت البناء الثنائي عاد إلى سبعمائة وأربعة وثمانين بناء، منها ثمانية وعشرون بناء مشتبهة الحرفين مثل هه، قلبه وغير قلبه لفظ واحد، ومنها ستمائة بناء صحيحة ليس فيها واو ولا ياء ولا همزة، يجمعها ثلاثمائة قبل القلب، ومنها مائة وخمسون بناء ثنائية ممزوجة بهذه الأحرف الثلاثة المعتلة الياء والواو والهمزة ويجمعها خمسة وسبعون بناء ثنائياً قبل القلب، ومنها ستة أبنية معتلة يجمعها ثلاثة أبنية قبل القلب، ومنها ثلاثة أبنية مضاعفة، وخمسة وعشرون بناء ثلاثياً صحاحاً مضاعفة، هذا عدة الثنائي المهمل والمستعمل.

وإذا أردت أن تؤلف الثلاثي فاضرب ثلاثة أحرف معتلات في التسعة الثنائية المعتلة فتصير سبعة وعشرين بناء ثلاثياً معتلاً. ثم تضرب الثلاثة المعتلات في مائة وخمسين بناءً، حرف منها صحيح وحرف منها معتل، فتصير أربعمائة وخمسين بناء ثلاثياً، حرفان منها معتلان وحرف

صحيح، ثم تضرب الثلاثة المعتلات في ستمائة بناء ثنائي صحيح الحرفين فتصير ألفا وثمانمائة بناء ثلاثي، حرفان منها صحيحان وحرف معتل، وتضرب خمسة وعشرين حرفاً صحيحاً في ستمائة بناء ثنائي صحيح الحروف فتصير خمسة عشر ألفاً وستمائة وخمسة وعشرين بناء ثلاثياً؛ فهذا ما يخرج من البناء الثلاثي. فإذا أردت أن تؤلف الرباعي فتضرب الثلاثة المعتلات في السبعة والعشرين بناء ثلاثياً، ثم تضرب في أربعمائة وخمسين، ثم في الألف والثمانمائة، ثم تضرب الخمسة والعشرين الصحاح في الخمسة عشر ألف بناء ثلاثي صحاح الحروف؛فما بلغ فهو عدد البنية الرباعية، وكذلك سبيل الخماسي الصحيح[1]. وتظهر العمليات الحسابية السابقة أن أبنية الثنائي تم إحصاؤها عن طريق ضرب الحروف ٢٨×٢٨=٧٨٤، لكن ينبغي إخراج الأحرف المتشابهة مثل الهاء مع الهاء فينقص منها ٢٨ حرفاً فتصبح ٧٥٦. وبعملية حسابية بسيطة فإن عدد الأبنية الثنائية تكون بضرب ٢٨×٢٧ =٧٥٦ بناء ثنائياً، والثلاثية٢٨ × ٢٧ × ٢٦ =١٩٦٥٦ بناء ثلاثياً. والرباعية ٢٨× ٢٧×٢٦ × ٢٥=٤٩١٤٠٠ بناء رباعياً. والخماسية ٢٨ × ٢٧×٢٦ × ٢٥×٢٤=١١٧٩٣٦٠٠ بناء خماسياً. ومجموع الأبنية كلها ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية مهملة ومستعملة من غير تكرار = ١٢٠٠٥٤١٢ بناء.

فقد أوحى للخليل ذهنه العبقري ونظره الحاذق وحسه الموسيقي وولعه بالرياضيات حصر ألفاظ اللغة العربية عبر هذه الطريقة الرياضية بحيث لا يشذ عنه منها لفظ، وقد اهتدى الخليل إلى طريقة يحصر بها أوزان الشعر العربي، وطريقة يحصر بها اللحون والأنغام[2]. إن الأفكار الأساسية التي قام عليها كتاب العين هي أفكار رياضية محضة فهو يقوم على فكرة استفراغ جميع التراكيب التي تشكلها الحروف الصامتة في اللغة العربية غير المزيدة: ثنائية، أو ثلاثية، أو رباعية أو خماسية. وهذا يسمى بقسمة التراكيب في الرياضيات الحديثة combinatoire.

وبهذا الصدد أكد الخليل أن الكلمة الثنائية تتصرف على وجهين، والثلاثية على ستة أوجه، والرباعية على أربعة وعشرين وجها،، وذلك أن حروفها وهي أربعة تضرب في وجوه الثلاثي الصحيح وهي ستة فتصير أربعة وعشرين وجها، يسجل منها المستعمل والمهمل يترك. والكلمة الخماسية تتصرف على مائة وعشرين وجها ؛وذلك أن حروفها وهي خمسة تضرب في وجوه الرباعي الصحيح وهي أربعة وعشرون وجها فتصير مائة وعشرين وجها، أكثرها يترك والقليل النادر منها يثبت. فالخليل بهذا العمل الرياضي اللغوي الفريد يعد ممن أقام أسس الجبر التركيبي بوضعه مفهوم ما يسمى العاملي، ورسم دائرة تمثل جميع احتمالات التركيب الثلاثي طرداً وعكساً،

---

(١) ابن دريد، أبو بكر محمد بن حسن(٣٢١هـ/٩٣٢م)، **جمهرة اللغة**، دار صادر، بيروت، ج٣، ص٥١٣.

(٢) آل ياسين، محمد حسين، **الدراسات اللغوية عند العرب حتى نهاية القرن الثالث**، ص٩٠.

وهذا يسمى حالياً بالزمرة الدائرية cyclic group (١).

وتظهر أهمية ما قام به الخليل في أنه كان يعلم أن حصر الأبنية في اللغة العربية، وحصر الصيغ النظرية المحتملة لهذه الأبنية، ما كان كافيا لتحقيق الهدف الذي يريده من تأليف كتاب العين، فما كان يخفى عليه أن قسما كبيرا من هذه الصيغ والكلمات التي توصل إليها من خلال طريقة التقليبات لم يكن مستعملا أو معروفا عند العرب، فوجد أن طريقة التقليبات التي اكتشفها تأتي بألفاظ كثيرة غير معروفة لم يستخدمها العرب، ولذلك كان عليه البحث عن حل لهذه المشكلة، فلم يجد أمامه إلا أحد طريقين، الأول: الذهاب إلى جميع أهل اللغة المنتشرين في مساحات واسعة من الأرض، ليسمع منهم ما يستخدمون من ألفاظ لكي يثبتها، وهذا أمر لا يستطيع فرد تحقيقه، بل هو أمر غير قابل للتحقيق على أرض الواقع. الأمر الآخر: الاكتفاء بمعرفته الشخصية، و الاعتماد على قدراته الذاتية، مع أنه ليس لفرد أن يحيط بكل ما في اللغة من ألفاظ، مهما كان متضلعاً من العربية، وعارفا بأشعار العرب وكلامها؛ ولذلك كان القدماء يرون أنه لا يحيط باللغة إلا نبي، وقد امتعض ابن فارس امتعاضا شديدا من عبارة وردت في آخر كتاب العين تقول: هذا آخر كلام العرب؛ لأنه يعتقد أن الإحاطة باللغة من خصوصية الأنبياء وحدهم، وعليه، لا يمكن أن يصدر قول كهذا من الخليل؛ فهو أورع وأتقى لله من أن يقول ذلك(٢). ولعل ابن فارس لم يدرك أن الخليل ما كان يزعم أنه أو أن أحدًا غيره، كان يحيط باللغة العربية إحاطة شاملة، بحيث لا يفوته منها لفظ، أو شاهد، أو معنى، كلا، فليس هذا مما يمكن أن يعتقده الخليل أو يفكر به، وإنما قصده أن طريقته المبتكرة في التقليبات تقود إلى حصر ألفاظ اللغة، فهو لا يدعي معرفة جميع ألفاظ العربية، ولو كان كذلك ما سافر إلى البوادي ومضارب القبائل التي يعترف لها بالفصاحة، ولكنه كان يعتقد محقا أن منهجه في حصر ألفاظ اللغة العربية في أربعة أبنية وتقليب حروف كل بناء منها يؤدي إلى إحصاء رائع لهذه الألفاظ بطريقة فذة عجيبة لا يعرف لها نظير في غير منهجه الذي طبقه في العين.

ووضع الخليل بعض القواعد الصوتية للتمييز بين المهمل والمستعمل من ألفاظ اللغة العربية، فقد قرر في باب الثنائي المضاعف من العين أن العين والحاء لا تجتمعان في كلمة عربية واحدة لقرب مخرجيهما إلا أن يشتق فعلٌ من جمعٍ بين كلمتين مثل **حيَّ على** التي تصبح في الكلام **حيعلا**،

---

(١) التواتي بن التواتي، الخليل بن أحمد منظراً لغوياً وعنايته بالقراءات وتوجيهها النحوي، **مجلة المجمع الجزائري للغة العربية**، العدد الثاني، السنة الأولى، ذو القعدة ١٤٢٦هـ/ديسمبر ٢٠٠٥، ص١٥٣.

(٢) ابن فارس،(ت٣٩٥هـ/١٠٠٤م) **الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامه**، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧م، ص٢٤.

فهي أصلا مأخوذة من حيَّ على الفلاح[١]. والضاد مع الصاد لم تدخلا معاً في كلمة واحدة أصلية الحروف إلا في كلمة وضعت مثالاً لبعض حساب الجُمَّل[٢]. ومما قال في هذا إذا وردت عليك الكلمة رباعية أو خماسية معرَّاة من حروف الذلَق أو الحروف الشفوية فهي كلمة محدثة مبتدعة ليست من كلام العرب لأنك لست واجداً خلل في النصّ كلمة رباعية أو خماسية إلا وفيها من الحروف الذلقية والشفوية حرفٌ أو اثنان أو أكثر[٣].

فقد استعان الخليل بهذه القواعد في التمييز بين الألفاظ التي تنتج عن نظام التقليب. وكذلك اعتمد الخليل على معرفته بكلام العرب وأشعارهم، واعتمد على السفر إلـــى مضارب بعض القبائل ليعرف منهم ما لم يكن يعرف. وبهذا يكون قد اتبع أفضل أسلوب ممكن يقوم به شخص للحكم على المستعمل والمهمل من ألفاظ اللغة العربية، وما قام به الخليل في هذا، هو الأقرب إلى الصواب، وهو جمعه بين الطريقتين: طريقة الاتصال بأهل اللغة العربية مباشرة، وطريقة الاعتماد على علمه الغزير بالعربية ومعرفته بآدابها وألفاظها.

المبحث الثاني: منهجه في ترتيب الألفاظ

أولاً: الترتيب الخارجي لمعجم العين

من المتعارف عليه في عمل المعاجم أن هناك نوعين من الترتيب لابد من مراعاتهما في ترتيب ألفاظ كل معجم، النوع الأول يعرف بالترتيب الخارجي، والنوع الآخر يعرف بالترتيب الداخلي، وفيما يتعلق بالنوع الأول وهو الترتيب الخارجي، فإنه يتعلق بترتيب ألفاظ المعجم كلها، وفقا لطريقة يختارها المؤلف، فقد يعتمد على الحرف الأخير من الكلمة، وقد يعتمد على الحرف الأول، وربما اتبع طريقة أخرى، وكان أمام الخليل ترتيب نصر ابن عاصم المعروف بالترتيب الألف بائي {أ ب ت ث ت ج ح خ إلخ} وترتيب (أبجد هوز) وهو ترتيب سامي فينيقي قديم استخدمه العرب بعد أن أضافوا إليه ما ليس فيه من حروفهم. ولكن الخليل لم يقبل الأخذ بأي منهما؛ لأنه رأى أنه لا يمكن أن يبتدئ التأليف من أول ألف {باء، تاء، ثاء، ... }، فالألف حرف معتل فلما فاته الحرف الأول كره أن يبتدئ بالثاني وهو الباء، فنظر وتدبر الحروف فوجد أن أولاها بالابتداء أدخل حرف منها إلى الحلق كونه يتعامل مع الحروف على أنها أصوات تخرج من جهاز النطق، فعمد إلى ترتيبها على أساس مخارجها. ومما حمله على هذا الترتيب المخرجي

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٥٦ .

(٢) **المصدر السابق**، ص٥٨ .

(٣) **المصدر السابق**، ص٤٧.

للحروف أنه كان مولعا بتمييز الأصوات وتذوقها، وقد شعر بأنه جديرٌ بأن يأتي بترتيب مثل ترتيب نصر بن عاصم، وأفضل منه، فأعمل فكره واستغل عبقريته التي أبت عليه أن يكون تابعا مقلداً، فاهتدى إلى ترتيب الحروف العربية على أساس مخارجها(١). وإذا قارن المرء بين طريقة نصر بن عاصم في ترتيب الحروف وطريقة الخليل بن أحمد يجد أن اتباع الخليل طريقة المخارج تقوم على أساس علمي منهجي مدروس، في حين أن طريقة نصر تقوم على أساس التشابه في الشكل الكتابي للحروف فما كان من الحروف مؤتلفا في الشكل والرمز وضعت إلى جنب بعضها، والحروف المنفردة في الرسم كالهاء والواو وضعت متأخرة. ولا أساس علمي أو منطقي لذلك.. ولذلك كان على الخليل أن يتبع طريقة لترتيب ألفاظ معجمه الترتيب الخارجي، والمشكلة أنه كان يواجه هذا الأمر، وليس أمامه خيارات كثيرة، أو نماذج لأعمال سابقة يمكنه أن يقتدي بها ويسترشد، أو يستفيد منها، ولو بالحد الأدنى من الفائدة على الأقل، فالرجل كان يقوم بعمل غير مسبوق، وعليه أن يبتدع طريقة من عنده ليرتب ألفاظ معجمه ترتيبا خارجيا على أساسها. وقد اهتدى الخليل إلى طريقة الترتيب الصوتي ؛ بمعنى أنه نظر إلى الكلمات بناء على أسبق حروفها مخرجا؛ وفقا للترتيب الصوتي الذي ابتكره، ثم رتبها على أساس أسبق حرف في كل منها، وليس على أساس أول حرف أو آخر حرف فيها. وقسم العين إلى أبواب بعدد حروف الهجاء الصحاح وهي عنده خمسة وعشرون حرفا، و أضاف إليها بابا خاصا بأحرف العلة، سماه باب اللفيف، وأول أبواب معجم العين للخليل، هو باب العين، ويضم باب العين الكلمات المستعملة التي تتألف من العين مع ما يليها، ويليه باب الحاء ويضم الكلمات المستعملة التي تتألف من الحاء مع ما يليها، ويليه باب الهاء ويضم الكلمات التي تتألف من الهاء مع ما يليها، ويليه باب الخاء، ويضم الكلمات التي تتكون من الخاء مع ما يليها، ثم باب الغين، ويضم الكلمات التي تتكون من الغين و ما يليها، وبباب الغين تنتهي مجموعة الحروف الحلقية، وهي تعادل نصف الكتاب من حيث الحجم، ثم انتقل إلى أصوات اللهاة وفيها حرفا القاف والكاف، وباب القاف يضم الكلمات التي تتكون من القاف مع ما يليها، وكذلك باب الكاف، ويستمر هكذا من باب إلى آخر حتى ينتهي إلى مدرجة الشفتين، وعنده فيها ثلاثة أحرف صحاح، هي الفاء و الباء، والميم، وأبواب هذه الحروف صغيرة جدا، لكونها تتضمن الكلمات التي تتألف منها مع ما يليها، و ما يليها قليل، فلا يلي الفاء إلا الباء، والميم، ولا يلي الباء إلا الميم، و لا يلي الميم حرف صامت، ولذا لم يبق منها إلا الكلمات التي تتألف منها مع أحرف العلة(٢). حيث إنه كان يبدأ بكلمة من الثنائي فيترجم لها، ثم يقوم بتقليبها، ويترجم لمقلوبها، وهكذا

---

(١) الخطيب، عدنان، **المعجم العربي بين الماضي والحاضر**، مكتبة لبنان، ناشرون، ط١، بيروت ١٩٩٤، ص٢٩.

(٢) الفراهيدي، **معجم العين**، ص١٩ – ٢١.

يستمر في تناول الكلمات المكونة من البناء الثنائي، إلى أن ينتهي منها، ثم ينتقل إلى باب الثلاثي الصحيح، وهكذا يستمر إلى أن تنتهي الكلمات المبدوءة بالحرف الذي عقد عليه الباب مع ما يليها من الحروف، ثـم ينتقل إلى الباب التالي إلى أن ينتهي من كلمات الباب، ولا يترجم إلا للكلمات المستعملة(١). ودرج على هذا النحو في الترتيب الخارجي لألفاظ معجمه، وقد بقيت هذه الطريقة سائدة في صناعة المعاجم العربية لقرون، و سار عليها واضعو معاجم كبيرة ومشهورة جاءوا بعد الخليل.

ثانياً- ترتيب الألفاظ في كل حرف على أساس الأبنية

لم يكتف الخليل في العين بتقسيم كتابه إلى ستة وعشرين بابـا أو قـسما وفقـاً لترتيـب الحروف على أساس المخارج الذي وضعه مبتدئاً بحرف العين فالحاء فالهاء.. ومنتهياً بـالميم، ثـم حروف العلة التي جعلها معاً في آخر قسم من المعجم، وإنما جعل كلمات كل بـاب أو قـسم مـن كتابه في أقسام ومجموعات على أساس حروفها الأصلية، فألفاظ حرف العين مقسمة إلى ستة أبواب هي باب الثنائي من العين، ثم باب الثلاثي من العين، ويضم الثلاثـي الـصحيح والثلاثـي المعتـل واللفيف، ثم باب الرباعي من العين، ثم باب الخماسي من العين، وألفاظ حرف السين مقسمة إلـى ستة أبواب هي باب الثنائي من السين، وباب الثلاثي من السين بأنواعه الثلاثة، ثم باب الربـاعي من السين، ثم باب الخماسي من السين. ولكن مع هذا، ينبغي الإشارة إلى أن هذا التقسيم لـم يكـن ممكنا تطبيقه في كل أبواب الحروف الستة والعشرين، فبعضها ليس فيه كلمات ثنائية مثـل بـاب الفاء والميم والباء على سبيل المثال، وبعضها ليس فيه أبنية رباعية أو خماسية مثـل بـاب الغـين والظاء، واللام، و والنون، وبعضها ليس فيه ألفاظ خماسية مثل: باب الضاد، وباب الـصاد، وبـاب الطاء، وباب الدال، وباب التاء، وباب الثاء، والذال. والأبواب التي وجدت فيها كـل الأبنيـة هـي: أبواب العين، والحاء، والهاء، والخاء، والقاف، والكاف، والجيم، والشين، والزاي.

وكان الخليل في كل بناء من هذه الأبنية يرتبها على أبواب داخل كل بناء منها وفقاً لترتيب الحروف الذي وضعه، فالثنائي من الحاء مقسم إلى١٥بابا، أولها باب الحاء مع الكاف ثم باب الحاء مع الجيم حتى باب الحاء مع الميم، في كل باب من هذه الأبواب من الثنائي يقوم بتقليب كلمات كل باب على وجهين، فباب الحاء مع الكاف إذا قلب يعطي حك وكح، وباب الحاء مع الجيم يعطي حج وجح. وهكذا يفعل في كل بناء ثنائي حتى ينتهي منها. وفي الأبنية الثلاثية يقوم بالطريقـة نفـسها، فبناء الثلاثي من الحاء يضم ١٤٩ بابا، تبدأ بالثلاثي الصحيح الذي أول باب فيه هو بـاب الحـاء

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٢١.

والقاف والشين، وآخر باب فيه هو باب الحاء والفاء والميم، ثم أبواب الثلاثي المعتل وبدأه بباب الحاء والقاف وأحد حروف العلة والهمزة معهما، وختمه بباب الحاء والميم وأحد حروف العلة معهما، ثم باب اللفيف من الحاء وبه خمسة أبواب هي باب حيي، وباب حوو، وباب حوى، وباب وحي. وكل باب من أبواب الثلاثي من الحاء يعطي ستة كلمات عند التقليب. فباب الحاء والقاف والشين يعطي: حقش، وحشق، وشقح، وشحق، وقحش، وقشح. وفي الثلاثي المعتل من كل باب تزيد المقلوبات عن ستة بسبب وجود حروف العلة والهمزة، وفي الرباعي من القاف ١٢ بابا، أولها باب **القاف والجيم**، ويضم كلمات، مثل : جنبق، وقنفج، وجرمق، ومجنق، وجلبق، وجوسق، و جلهق، ثم **القاف والشين**، ويضم: شدقم، ودمشق، و برقش، وشبرق، و قشبر، و قرشم، و شقرق، و ششقل، و قنفش. ثم باب **القاف والضاد**، و يضم : قرضب، وقنبض. ثم باب **القاف و الصاد**، ويضم صندق، وقنصر، وقرمص، و قرفص، صلقم، وقصمل ، و قنصف. ثم باب **القاف والسين**، ويضم ٢٢ بناء. ثم **القاف والزاي**، ثم باب **القاف والطاء**، ثم باب **القاف والدال**، ثم باب **القاف الذال**، ثم باب **القاف والثاء**، ثم باب **القاف و الراء**، ثم باب **القاف واللام**، وهو آخر باب من رباعي القاف.

وهنا نلحظ أن الخليل في الرباعي لم يأت بمقلوبات الكلمة الرباعية أو مهملاتها، كما كان يفعل في الكلمات الثنائية والثلاثية، وإنما اكتفى بإيراد الكلمة الرباعية المستعملة دون تقليب كما رأينا في الرباعي من القاف من خلال الأمثلة السابقة، ثم رتب الكلمات الرباعية ترتيباً صوتياً في مجموعات على أساس الحرفين الذين يتكرر وجودهما في كل كلمة رباعية، فالرباعي من القاف يضم اثني عشر باباً أولها باب القاف والجيم، فباب القاف والشين ، فباب القاف والضاد، فباب القاف والصاد، فباب القاف والسين، فباب القاف والزاي، فباب القاف والطاء، فباب القاف والدال، فباب القاف والذال، فباب القاف والثاء، فباب القاف والراء، فباب القاف واللام، والباب الواحد من هذه الأبواب يضم الكلمات الرباعية من القاف، فباب القاف والجيم يضم كل كلمة رباعية فيها جيم وقاف، وباب القاف والشين يضم كل كلمة رباعية فيها قاف وشين، فالخليل لم يطبق نظام التقليبات في الأبنية الرباعية وإنما كان يثبت في باب الرباعي الكلمات الرباعية المستعملة، ثم ينظر إلى الحرفين اللذين بتكرر وجودهما في كل بناء رباعي منها، ويجمعها في باب ويسمي الباب على هذين الحرفين على نحو ما تم توضيحه في الرباعي من القاف. وفعل الشيء نفسه في بناء الخماسي من الجيم، فقد أورد في هذا البناء ثلاث كلمات هي: جرنفش، وسفرجل، وزبرجد. وجعلها ضمن باب واحد هو باب الخماسي من الجيم. وما فعله في الرباعي من الجيم والخماسي من الجيم فعله في كل رباعي وخماسي من معجم العين.

ثالثاً-الترتيب الداخلي للعين

يقصد بالترتيب الداخلي هنا ترتيب الصيغ المختلفة للكلمة ومشتقاتها، بمعنى أن يبدأ المؤلف بالأفعال و تصريفاتها قبل الأسماء، أو بالمجرد قبل المزيد، أو باسم الفاعل قبل اسم المفعول، أو بالفعل الماضي قبل المضارع والأمر، ونحو ذلك من الطرائق والأساليب التي يتبعها المؤلف في ترتيب ألفاظ المداخل ليسهل على الباحث الوصول إلى أي لفظ يريد من هذه المادة من خلال تتبعه منهجاً محدداً موحداً يسير عليه المعجم في ترتيب الصيغ والكلمات. ولكن الخليل لم يفعل ذلك ولم يسر على طريقة واحدة في ترتيب كلمات المادة التي يشرحها. فقد يبدأ المدخل بفعل، و قد يبدأ باسم، وليس له منهج واحد وطريقة ثابتة في عرض كلمات كل مدخل. ففي مادة (بأر) بدأ بفعل، حيث قال: بأرت الشيء وابتأرته وائتبرته، لغات، أي: خبأته. وكذلك فعل في مادة (طلق) بدأ بفعل ماض مبني للمجهول، وهو طُلِقت المرأة، فهي مَطْلوقة: إذا ضربها الطلق عند الولادة. والطلاق : تخلية سبيلها. وطَلَقتْ وطُلِقت تطليقاَ. والطالق من الإبل: ناقة ترسل حيث شاءت. وأطلقت الناقة وطَلَقَت هي، أي: حللت عقالها فأرسلتها. ورجل مِطلاق ومِطْليق : كثير الطلاق للنساء. والطليق: الأسير. وتطلق الظبي: إذا خلى عن قوائمه فمضى لا يلوي على شيء. والانطلاق سرعة الذهاب في المحنة. و فلان طلق الوجه: وطليقُهُ وقد طلُق طلاقةً. ويوم طَلْق، وليلة طلقة: نقيض النحس والنحسة. واستطلق البطن وأطلقه الدواء فأسهل. ورجل طليق اللسان وطلْق اللسان: ذو طلاقة وذلاقة. ورجل طلق اليدين: سمح بالعطاء. وما تطَّلق نفسي لهذا الشيء، أي: ما تنشرح وما تستمر. والطَّلَقُ الشوط في جري الخيل، و يستعمل في أشياء. و تطلَّقتْ الخيل: إذا مضت طلَقا لم تحتبس إلى الغابة. والطلَق: الحبل القصير. وفي مادة (بأس) بدأ بالاسم فقال: البأس: الحرب، و رجل بئس، قد بؤس بآسة، أي: شجاع. والبأساء: اسم للحرب، والمشقة، والضرر. و البائس: الرجل النازل به بلية.

ولو رتبنا صيغ مادة (طلق) وكيف عرضها فهي كما يلي: طُلِّقت، فعل ماض مبني للمجهول، ثم مطلوقة، اسم فاعل، ثم الطلاق مصدر، ثم عاد للفعل الماضي المبني للمجهول وقدم له صيغتين وجاء بالمفعول المطلق منه، ثم جاء باسم الفاعل: الطالق، ثم جاء بالفعل الماضي المبني للمعلوم منها وهو أطلقتُ، ثم جاء بالماضي طلقت هي، وعاد للمشتقات وجاء بمطلاق ومطليق، وجاء بالاسم وهو الطليق، ثم رجع للماضي وهو تطلقت الظبي، ثم عاد وجاء بالمصدر وهو الانطلاق، وعاد إلى المشتقات فجاء بطلق الوجه للمذكر وطليقة للمؤنث، ورجع إلى الماضي فجاء بصيغة استطلق وأطلق، ثم عاد للمشتقات فجاء بطليق وطلق، ثم جاء بالمصدر طلاقة، وعاد للماضي من طلاقة وهو تطْلُق، ثم عاد فجاء بالاسم وهو الطلق، وبعد ذلك عاد فجاء بفعل ماض هو

تطلَّقت، وآخر صيغة من صيغ المادة هي الطلق. وبهذا يتضح أنه لا يسير على نظام واحد أو منهج متبع في عرض المواد في معجم العين. ومن أراد الحصول على معنى صيغة فسيجد نفسه مضطراً لقراءة كل صيغ المادة حتى يصل إلى ما يريد.

المبحث الثالث: منهجه في عرض المواد اللغوية

١ - طرق الشرح

الهدف الأساسي الذي يريده مستخدم المعجم وواضعه هو الوصول إلى معنى اللفظ، ولذلك تلجأ المعاجم إلى استخدام كل ما يحقق هذا الهدف، ومن شروط تحقيق هذا الهدف أن يكون الشرح مختصرا وموجزا وسهلا وواضحا، فلا يفسر اللفظ بلفظ غامض، ولا يعرف بشيء غير معروف، ولا يحال إلى مجهول. وللمعاجم طرق شرح مختلفة، الغاية منها خدمة القارئ، كالشرح بالتعريف، أو بتحديد العناصر التكوينية للكلمة، أو كالشرح بذكر السياقات للكلمة، أو الشرح بذكر المرادف، أو المضاد[1].

وقد اعتمد الخليل طريقة الشرح بالتعريف في العين، ولكنه يلجأ بعض المرات إلى التعريف بالمرادف كما فعل في مادة (رهو) على سبيل المثال، حيث قال: الرهو: الكركي، ويقال: بل هو من طير الماء، شبيه به. ومثل ذلك ما جاء في مادة (حرمد) ، التي قال فيها: الحرمد: الحمأة. وفي مادة (حبل) قال: الحبل : الرسن. وفي مادة (روح) قال: الروح: النفس التي يحيا بها البدن. يقال: خرجت روحه، أي: نفسه.

وقد يلجأ إلى الشرح بذكر المضاد في مرات غير قليلة، ومنها على سبيل المثال: ماجاء في مادة (حر) عند تفسير كلمة الحر، فقال: الحر: نقيض العبد، ولم يزد على هذا. ومثل ذلك ما جاء في مادة (حرب) ، الحرب: نقيض السلم، وتصغيرها حريب. وجاء في مادة (حفظ) الحفظ: نقيض النسيان، وهو التعاهد وقلة الغفلة. وكذلك فعل في مادة (حق) حيث قال: الحق: نقيض الباطل. وفي مادة (ترح) الترح: ضد الفرح.

أما الشرح بذكر السياق على نحو ما يرد في المعاجم الحديثة، فلا يمكن القول: بأن الخليل كان يشرح بذكر السياقات لأن معجمه لم يكن معجما من هذا النوع، وإنما هو معجم معاني، ومع هذا يمكن القول: إن الشواهد التي وردت في العين هي نوع من الاستعانة بالسياق في تحديد المعنى، ذلك بأن الشاهد يحمل الكلمة المراد شرحها في سياق ذلك الشاهد. ففي مادة (جني) ، استشهد بقول الشاعر:

(١) مختار، أحمد عمر، **صناعة المعاجم الحديثة**، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٢٠.

جانيك من يجني عليك وقد تُعدي الصحاحَ فتجرب الجربُ

فجانيك هنا، بمعنى من جر عليك جريرة، وهي من الفعل جنى. وفي المادة نفسها استشهد بقول الراجز: إنك لا تجني من الشوك العنب. ويقول آخر:

هذا جناي وخياره فيه إذ كل جان يده إلى فيه

وفي مادة (ترب) ، الترب والتريب : اللدة، وهما تربان. وقوله عز وجل: ﴿عربا أترابا﴾[١] أي نشاطا أمثالا.

وهذا ما يجعلنا ننظر إلى الشاهد على أنه نوع من الاستعانة بالسياق في تحديد المعنى، على الرغم من أننا ندرك الفرق بين هذا الأسلوب وبين المعاجم السياقية الحديثة.

طرق الشرح المساعدة هي: [٢]

أ-استخدام الأمثلة التوضيحية الحية، وهي لا تختلف كثيرا عن الشرح بذكر السياقات، لكنها مستقلة عنها، لأنها تكون مأخوذة من نصوص حية، وقد تكون موجهة من واضع المعجم لخدمة قضايا لغوية فيه، وتتميز بأن المؤلف يقدر على حذفها واختصارها كما يشاء، وهي قد تكون استشهادات على صحة المعنى، والتفسير الذي أورده المعجم.

وهنا يمكننا القول بأن الخليل كان أحيانا يعتمد على ما كان يسمع من أفواه العرب الفصحاء الذين نزحوا إلى البصرة، أو ممن ذهب هو بنفسه إليهم في مضاربهم.

ب-التعريف الاشتمالي، وهو تعريف الشيء بذكر أفراده، مثل المركبة، أفرادها (سيارة، دراجة، دراجة نارية، حافلة، شاحنة) وهذا قليل في المعاجم العامة، ولكنه كثير الورود في معاجم المصطلحات،وهذا النوع من الشرح غير موجود في العين، بحكم طبيعته العامة، و هذا النوع من الطرق في الشرح لم يهتد إليه إلا حديثا.

ج- طريقة التعريف الظاهري، ويقصد به إعطاء مثال أو أكثر من خارج اللغة، كأن يقال في تعريف الأبيض: بأنه ما كان بلون الثلج النقي، أو بلون الملح، وفي تعريف الأصفر ما كان مثل الليمون، و في الأحمر بما كان بلون الدم. وقد ورد من هذا شيء في العين، ففي مادة (بقع) ، البقع: لون يخالف بعضه بعضا، مثل الغراب الأسود في صدره بياض. وفي مادة (بهق) البهق: بياض دون البرص. وفي مادة (دمي) المدمي من الخيل: الأشقر الشديد الحمرة، شبه لون الدم، وكل شيء فيه سواد وحمرة فهو مدمي. وفي مادة (دهس) الدهسة: لون كلون الرمال، يعلوه أدنى سواد يكون في ألوان الرمال والمعز.

(١) **سورة الواقعة**، آية ٣٧.

(٢) **مختار، صناعة المعاجم الحديثة**، ص١٢٠.

٢ - ضبط الألفاظ

تهدف المعاجم بشكل أساسي إلى ذكر معاني المفردات وتفسيرها، ولتحقيق هذه الغاية يحرص كثير من مؤلفي المعاجم على ضبط النطق الصحيح للمفردات التي يقومون بشرحها في معاجمهم، لأنهم يدركون أن الكتابة لا تمثل النطق تمثيلا صحيحا في كل لغة، ثم إن الكلمة الواحدة قد يكون لها أكثر من نطق مع أنها تتكون من الحروف نفسها، ووجود اللهجات والازدواج اللغوي، وقدم الألفاظ في اللغة كلها أمور تجعل واضعي المعاجم مهتمين ببيان نطق الكلمات التي تحتاج إلى ضبط، ولو بالحد الأدنى.

وقد أولى علم اللغة الحديث هذا الموضوع اهتماما كبيرا، فظهرت معاجم لغوية متخصصة في النطق. وقد أحس واضعو المعاجم العربية القديمة بأهمية ضبط نطق المفردات التي تحتاج إلى ضبط، ولهم في هذا ثلاث طرق، هي:

أ- ضبط الكلمة بالشكل.

ب- ضبط الكلمة بذكر الحركة على الحرف، كأن يقال: بضم الأول وكسر الثاني، وفتح الثالث، وتسكين الثاني.

جـ- الضبط بذكر وزن الكلمة أو مثالها، مثل: قول الفيروز آبادي: في ضبط مادة (خرك) خرك: كعلم: لج. و خارك، كهاجر: جزيرة ببحر فارس. و خركان، محركة: محلة ببخاراء.

وهذه الأساليب التي وضعت لضبط النطق في المعاجم العربية لم تطبق كلها في معجم واحد، بل كان كل معجم يطبق واحدة فحسب، فالقاموس اعتمد الطريقة الثالثة وهي الضبط بذكر الوزن والمثال، والصحاح من قبله اعتمد طريقة النص على نوع الضبط. أما الخليل بن أحمد فلم يهتم بضبط المفردات كما فعل غيره أو كما ينبغي. وربما كان ذلك منه بسبب انعدام الحاجة في زمنه إلى مثل هذا الضبط فقد كان الرجل يعيش في عصور الاحتجاج اللغوي، حيث لا تزال الفصاحة قائمة في الحواضر والبوادي العربية التقليدية. (١)

وهنا سؤال يفرض نفسه، إذا كان الخليل هو الذي وضع الحركات العربية، على نحو ما هي عليه اليوم تقريبا، فهل قام بذلك قبل العين أو بعد العين؟، فإذا كان الجواب قبل العين، فهذا يعني أنه لم يطبقها في العين، وهذا يثير استغرابا !فكيف للخليل ألا يستخدم الحركات التي وضعها، وهو لم يضعها قطعا إلا بعد أن رأى ضرورة وجودها في النصوص اللغوية، وخاصة القرآن، وقد استشهد في العين بآيات كثيرة منه ؟. ولهذا فغير بعيد أنه ضبط نسخة العين بالشكل، ولكن التشكيل غاب من النسخ التي ظهرت عبر القرون بسبب الناسخين. وما يؤيد هذا الترجيح أن معجم العين لا

(١) أحمد، عبد السميع محمد، **المعاجم العربية**، دار الفكر العربي، ص٣٢.

يزال يحتفظ ببعض التشكيل حتى اليوم، ففي مادة (رأى) قال: ولكنهم يحذفون الهمزة في كل كلمة تشتق من رأيت إذا كانت الراء ساكنة.. وهنا يذكر الضبط بالسكون، و في موضع تال من المادة نفسها يقول: أرني يا فلان ثوبك لأراه، فإذا استعطيته شيئا ليعطيكه لم يقولوا إلا أرنا بسكون الراء، ثم واصل الكلام في هذه المادة حتى قال: وقد يقرأ قوله تعالى: "أرنا الذين أضلانا " على هذا المعنى بالتخفيف والتثقيل، ومن أراد معنى الرؤية قرأها بكسر الراء، فأما"أرنا الله جهرة"، "و أرنا مناسكنا" فلا يقرأ إلا بكسر الراء.

وفي مادة (حيث) ، قال: حيث الثاء مضمومة وهو أداة للرفع يرفع الاسم بعده، ولغة أخرى: حوث. وفي مادة (حرن) حرنت الدابة، وحرنت لغة، فهي تحرن حرانا، وهي حرون. صحيح هنا لا ذكر للحركة، لكن إيراد حرنت مرتين دليل على أن الخليل لم يكن ليفوته ضرورة التمييز بين صور النطق المتعددة للكلمة التي يتولد عنها تنوع في المعنى. وهل كتب الخليل العين لنفسه حتى يقال : إنه ما كان يهتم بضبط نطق الكلمات، وهو يدرك اختلاف الناس في ضبطها وارتباط ذلك بالمعنى.

وفي مادة (حدأ) قال: و الحدأ، مهموز مقصور، (بفتح الحاء) . وفي مادة (عربس) قال: والعربسيس بفتح العين أصوب من كسرها. وهذا يقوي ما ذهبنا إليه من أن النسخة الأصلية للعين كانت مضبوطة بالشكل، و إنما ضاع التشكيل بسبب الناسخين، ولا ننسى أن التشكيل لم يكن معروفا قبل الخليل، وبكل تأكيد مات الخليل قبل أن ينتشر التشكيل الخليلي، ولم يكن كل الناسخين يعرفون هذا التشكيل الخليلي، وهذا قد يكون سببا في إهمال الناسخين للتشكيل من العين.

٣- اهتمامه باللهجات واللغات

يقصد بمعلومات الاستعمال ما يتعلق بتنوع مستويات اللغة، وتنوع المخاطبين بها، ويشمل ذلك معلومات عن قدم اللفظ وحداثته، ودرجة شيوعه، ونحو ذلك من أمور. وكان رأي الخليل أن يجمع في العين ما تكلمت به العرب ، فلا يخرج منها عنه شيء. [1] و في آخر مقدمة العين، قال: بدأنا مؤلفنا بالعين وهو أقصى الحروف، ونضم إليه ما بعده حتى نستوعب كلام العرب الواضح والغريب[2]. والواضح من كلام الخليل السابق أنه كان يريد أن يجمع في كتاب العين الواضح المشهور والغريب المهجور ؛لأنه كان يرى في ذلك حفظا للغة العربية وصونا أكثر لها، ثم إن ما يكون مشهورا عند قبيلة قد يكون غريبا عند أخرى، على الرغم من الغرابة والوضوح فقد وضعت لهما مقاييس زمنية ومكانية، مثل التلقي عن القبائل الفصيحة، والاعتماد على الصريح المنقول،

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٤١.

(٢) **المصدر السابق**، ص٥٥.

والرجوع إلى الجرس والحس، وشيوع الاستعمال، إلا أن الفصل في هذه الأمور أمر نسبي، وهو يعتمد ــ إلى حد ماــ على الرأي الشخصي والذوق الخاص للعالم(١).

وهنا ينبغي القول: إن الخليل كان معياريا بشكل عام كغيره من علماء اللغة العربية، فهؤلاء اعتمدوا على النصوص الفصيحة من اللغة دون غيرها، وما كانوا يلتفتون إلى اللهجات العامية، إلا ما كان منها موافقا للمعايير الزمنية والمكانية التي وضعوها، وعليه فلا نتوقع أن نجد في العين اهتماما يذكر بتنوع مستويات اللغة وتنوع مستويات المخاطبين بها، وكل ما يمكن أن نجده من هذا، لا يتعدى الإشارة إلى أن هذا اللفظ أو الاستعمال من هذه اللهجة، أومن تلك، أو لغة عالية أو فصيحة. ومن ذلك على سبيل المثال ما جاء في مادة (دشن) الدشن: معرب من الدشن، والداجن منه، وهو كلام عراقي ليس من كلام البادية. وفي مادة (دظ) الدظ: السل بلغة أهل اليمن. وفي مادة (حيث) للعرب في حيث لغتان، واللغة العالية حيث، الثاء مضمومة، وهو أداة للرفع يرفع الاسم بعده، ولغة أخرى: حوث رواية عن بعض العرب لبني تميم. وفي مادة (ترج) الترنج: لغة في الأترج، والرنز لغة في الأرز. وفي مادة (بزخ) البزخ: الجرف بلغة عمان. وفي مادة (بزق) بزقوا الأرض: بذروها، وهي يمانية. وفي مادة (برخ) البرخ: الرخيص بلغة عمان. وأهل عمان يقولون: كيف أسعاركم؟فيقول المجيب: برخ، هكذا، أي: رخيص. وفي مادة (هيس) ، الهيس: أداة الفدان بلغة أهل عمان. وفي مادة (ويج)، خشبة الفدان بلغة عمان.

يتبين مما سبق أن الخليل قد عني باللهجات واللغات عناية كبيرة، وتناول كثيرا من ظواهرهما. (٢) وقد تضمن معجم العين عينات واسعة مما جمعه الخليل ودرسه من اللهجات العربية الموجودة في الحجاز ونجد وتهامة أكثر من سائر المناطق، و هو كان يميز بين لغة البدو (الأعراب) ولغة الحضر أهل الأمصار. (٣)

٤ - عرضه الآراء اللغوية

كان الخليل يذكر أقوال غيره، وقد يستشهد بها دون تعليق أو مناقشة، وكان أحيانا ينتقد بعض الآراء ويصحح ما كان منها محتاجا إلى تصحيح، وقد يذكر القول وصاحبه، وقد يذكر الرأي دون ذكر صاحبه، وكثيرا ما يقول: والعرب تقول، وقالت العرب. ففي مادة (أس) ذكر بيتا للعجاج قال فيه:

مباركٌ للأنبياء خاتَمُ   معلِّمٌ آيَ الهدىَ معلَّمُ. ثم قال: فلو قال: خاتِم ــ بكسر التاءــ لم يحسن.

---

(١) أحمد، عبد السميع محمد، **المعاجم العربية**، ص٣٣.

(٢) آل ياسين، محمد حسين، **الدراسات اللغوية عند العرب حتى القرن الثالث الهجري**، ص٢٥٤.

(٣) السامرائي، إبراهيم، **حكاية كتاب العين**، ص١٥٢.

وفي مادة (أيل) قال: ومنهم من يقصر إيلياء فيجعله إلياء. فلم يذكر هؤلاء الذين يقصرون. وفي مادة (حبش) قال: وفي لغة يقولون: الحبشة على بناء سَفَرة، وهذا خطأ في القياس؛ لأنك لا تقول: حابش كما تقول: فاسق و فَسَقةٌ، ولكنه سار في اللغات وهو في اضطرار الشعر. فلم يحدد الخليل اللغة التي تكلم عنها، ولكنه بين سبب انتشار هذا الأسلوب وأبدى اعتراضه عليه. وفي مادة (حلو) بعد أن ذكر... حليت السويق: قال: ومن العرب من همزه فقال: حلأّت السويق، وهذا غلط. وفي مادة (أيس) قال: فأما أيستُهُ فهو خطأ إلى أن يجيء في لغةٍ على التحويل، وهو قبيح جدا، والصواب آيسته. وتقول: أيأسته فاستيأس، والمصدرمنه إياس. فأما العامة فيحذفون الهمزة الأخيرة، و يفتحون الياء عليها فيقولون: أَيَسْتُه إياسا. وفي مادة (برى) قال: وناس يقولون: بروت، وهم الذين يقولون: قلوت البر أقلوه. والياء أصوب. وفي مادة (برد) قال: قال بعض العرب الحمَّى بريد الموت، ولم يذكر من هؤلاء العرب. وفي مادة (حرب) الحرب نقيض السلم تؤنث وتصغيرها حُريب روايةً عن بعض العرب دون ذكر لهؤلاء العرب أو للرواية أو لسندها. وفي مادة (حزن) قال: الحُزن والحَزن، لغتان، ثم قال في المادة نفسها: وروي عن أبي عمرو: إذا جاء الحزنُ منصوبا فتحوه، وإذا جاء مكسورا أو مرفوعا ضموه. وهنا ذكر اسم أبي عمرو بن العلاء مستشهدا به. وفي مادة (حشر) ذكر قول رؤبة:

وما نجا من حشْرها المحشوش وحْشٌ ولا طمشٌ من الطموش

قال غير الخليل: الحش والمحشوش واحد. وهنا لم يذكر من يخالفه في هذه المسألة.

٥- اهتمامه بالكلمات الدخيلة والمعربة

في معجم العين اهتمام بالمعرب أو الدخيل، من ذلك مثلا: ما جاء في مادة (دهل) حيث قال: لادهل بالنبطية لاتخف. وفي مادة (دهلز) دهليز: إعراب دليج ــ بتشديد اللام ــ فارسية. وفي مادة (بأل) البأَلة: القارورة بلغة بلحارث، وهي بالنبطية بالتاء.

وفي مادة (دعشق) الدعشوقة: دويبة شبه خنفساء، وربما قالوا للصبية والمرأة القصيرة، يا دعشوقة، تشبيها بتلك الدويبة، وليست بعربية محضة لتعريتها من حروف الذلق والشفوية. وفي مادة (دشن) داشن معرب من الدشن. وفي مادة (خيد) الخيد : أصلها خيذ، فارسية فحولوا الذال دالا تعريبا. وفي مادة (حمر) والحميرة: الأشكز، معرب وليس بعربي. وفي مادة (جوسق) الجوسق: القصر، دخيل.

وفي مادة (بهن) البهوني من الإبل: ما يكون بين العربية والكرمانية، دخيل. وفي مادة (بنج) البنج من الأدوية، معرب. وفي مادة (بند) البند: دخيل، ويقال: فلان كثير البنود أي: كثير الحيل. والبند ــ أيضا ــ كل علم من الأعلام للقائد. وفي مادة (أرق) اليارقان واليارجان من أسورة

النساء، وهما دخيلان. وفي مادة (بقم) ، البقم: شجرة، وهو صبغ يصبغ به، ثم قال: وإنما علمنا أنه دخيل لأنه ليس للعرب كلمة على بناء (فعل) بتشديد العين.

وهذه شواهد استخرجتها بشكل سريع لأدلل بها على أن الخليل كان مهتما بأصول الكلمات العربية من حيث مصادرها وأصولها، ويعرف هذا اليوم في الدرس اللغوي الحديث بالتأصيل الاشتقاقي. و قد وضع الخليل في مقدمة العين ضابطاً للكشف عن أصل الكلمة وهو خلوها من الحروف الذلقية والشفوية، وهي (ر، ل، ن) و (ف، ب، م) لأنه يقول: إنها سهلة في النطق، فإذا وردت كلمة رباعية أو خماسية ليس فيها من هذه الحروف شيء، فهي عنده محدثة، ليست من كلام العرب، فالكلمات الرباعية والخماسية الأصيلة في كلام العرب، لابد أن يكون فيها من هذه الحروف شيء. وقد ضرب أمثلة على ذلك مثبتا صحة نظريته. (١)

٦- تناوله لقضايا نحوية وصرفية ولغوية

اهتم الخليل بالقضايا الصرفية والإملائية بشكل كبير في كتاب العين، مع أنه وضعه لبيان معاني الألفاظ، وليس لمثل هذه الموضوعات، ومن ذلك على سبيل المثال: ذكره الفعل ومصدره، وإشارته إلى أنه متعد، كما جاء في مادة (عد) عددت الشيء عدا: حسبته وأحصيته. و قد تحدث عن المزيد في الفعل وطرق زيادته، فقال: وإنهم ليتعددون، أو ليتعادون، وهم يتعادون. وفي مادة (عفنجج) تكلم عن الوزن الصرفي، فقال: العفنجج من الناس: كل ضخم اللهازم ذو وجنات أكول فسل، بوزن فعنلل. وفي هذا المثال يشير إلى زيادة النون، وتضعيف الجيم.

وكثيرا ما كان يتطرق إلى الجمع، ففي مادة (عنز) العنز: النسر، وجمعه: عنوز. وفي مادة (عد) ذكر صيغة الجمع، فقال: العد: مجتمع الماء وجمعه أعداد. وكذلك في مادة (عش) وجمع العش: عششة. وذكر أن جمع عشة: عشات. وكذلك فرق بين المذكر والمؤنث فقال: وامرأة عشة، ورجل عش: دقيق عظام اليدين والرجلين. وفي مادة (هجع) قال: قوم هجع وهجوع، وهاجعون، وامرأة هاجعة، ونسوة هجع و هواجع وهواجعات. فذكر صيغة المفرد، والجمع بنوعيه : المذكر السالم، وجمع التكسير، ولجنسيهما: المذكر والمؤنث. وفي مادة (عجف) رجل أعجف، وامرأة عجفاء، وتجمع على عجاف، ولا يجمع أفعل على فعال غيرهذا، رواية شاذة عن العرب.

وفي مادة (تحف) التحفة: (أبدلت التاء فيها من الواو) إلا أن هذه التاء تلزم في التصريف كله، إلا في (يتفعل) كقولهم: يتوحف. وفي مادة (ثفي) ... ويقال: قدر مُؤْثفاةٌ بوزن مُفَعْلاةٌ، وإنما هي مؤفعلة، لأن أثفى يثفي: أفعل يفعل، ولكنهم ربما تركوا ألف أفعل ثابتة في يؤفعل؛لأن أفعل

(١) الفراهيدي، **معجم العين**، ص٤٧.

أخرجت من حد فعل الثلاثي فجعلت بوزن الرباعي، وكذلك: فعل وفاعل كأنها صارت عندهم بوزن فوعل وفعيل وأشباه ذلك، فأتموها في يفعل بتمام ما كان فيها من الفعل الماضي. وفي مادة (حدأ) قال: والحدأ: مهموز مقصور (بفتح العين) شبه فأس تنقربه الحجارة محددة الرأس. وفي مادة (دسو) دسا يدسو دسوا، ودسوة، وهو نقيض زكا يزكو زكاء وزكاة. وهنا يورد صيغاً مختلفة للفعل وللمصدر.

وفي مادة (كتع) الكتع من أولاد الثعلب أردؤها، ويجمع كتعان، وقوم كتعون وأكتع: حرف يوصل به(أجمع) تقوية له، ليست عربية، ومؤنثه: كتعاء. تقول: جمعاء كتعاء، وجمع كتع، و أجمعون أكتعون، كل هذا توكيد. وفي مادة (لكع) لا يقال : ملكعان إلا في النداء؛ ياملكعان، و يا مخبثان ويامحمقان، و يامرقعان.

وفي مادة (لو) ، لو: حرف أمنية: كقولك: لوقدم زيد، {لو أن لنا كرة}، فهذا قد يكتفى به عن الجواب. وقد تكون لو موقوفة بين نفي وأمنية، إذا وصلت بلا. كقولك لولا أكرمتني، أي: لم تكرمني، و لا يكون جواب لو إلا بلام إلا في اضطرار الشعر. وفي مادة (لولا) ، وأما لولا فجمعوا فيها بين لو ولا في معنيين، أحدهما: لو لم يكن، كقولك: لولا زيد لأكرمتك، معناه: لو لم يكن، والآخر: هلا، كقولك: لولا فعلت ذاك، في معنى: هلا فعلت، وقد تدخل ما في هذا الحد في موضع لا كقوله تعالى: لو ما تأتينا بالملائكة، أي: هلا تأتينا، وكل شيء في القرآن فيه لولا يفسر على هلا، غير التي في سورة الصافات: فلولا أنه كان من المسبحين، أي: فلو لم يكن. وفي مادة (قال: وكل مفعول رُد إلى فعيل فمذكره ومؤنثه بغير الهاء (حق) . وفي مادة (رأي) قال: وتقول في يفعل وذواتها من رأيت: يرى، وهو في الأصل، يرأى، ولكنهم يحذفون الهمزة في كل كلمة تشتق من{رأيت} إذا كانت الراء ساكنة.. ثم قال: واعلم أن ناسا من العرب لا يرون أن يهمزوا الهمزة الأولى من الرئاء كراهية تعليق ألف بين همزتين، ولذلك قالوا: ذؤابة فهمزوا، ثم جمعوا الذوائب بلا همز كراهية الذآئب، وأما من همز الرئاء فمن أجل المدة بعد الألف ليس من بعدها شيء يعتمد عليه فقد يسقط في الوقوف، وفي اضطرار الشعر فيما يقصرون من الممدود، ولذلك جاز الهمز فيها ولم يجز في الذوائب. وفي مادة (دري) .. والعرب ربما حذفوا الياء من قولهم: لا أدر في موضع لا أدري، يكتفون بالكسرة فيها كقول الله جل وعز: {والليل إذا يسر}والأصل يسري. وفي مادة (ذخر) تكلم عن المماثلة بشكل مفصل. وفي مادة (حذم) تكلم عن بناء حذامِ وما على شاكلتها من كلمات.

ولو تتبع المرء كل القضايا الصرفية والنحوية والإملائية التي وردت في العين لاحتاج إلى دراسة واسعة، وربما أكثر من دراسة. ولكن يكفينا ما قدمنا من شواهد على أن الخليل تناول قضايا

نحوية وصرفية وإملائية في معجم العين..

٧- طريقة الوصول إلى اللفظة في العين

الألفاظ في العين مرتبة على أساس المخارج كما حددها الخليل ورتبها تصاعدياً من الحلق إلى الشفتين. ع ح هـ خ غ، ق ك، ج ش ض، ص س ز، ط د ت، ظ ذ ث، ر ل ن، ف ب م، و ا ي، همزة. فلابد للمرء من حفظ الحروف العربية على هذا الترتيب. ثم لابد من تجريد الكلمة من الحروف الزائدة فيها وإرجاعها إلى أصلها الثنائي أو الثلاثي، أو الرباعي أو الخماسي. بعد ذلك ينبغي النظر إلى أسبق حرف فيها من حيث ترتيب الخليل الصوتي فهي تكون في باب ذلك الحرف. فإن كان أسبق حرف صحيح فيه هو الهاء فهي موجودة في باب الهاء وإن كان أسبق حرف فيها هو الدال فهي في باب الدال، وإن كانت خالية من الحروف الصحاح عنده ومكونة من أحرف العلة والهمزة فهي في آخر باب من كتاب العين سماه باب الأحرف المعتلة.

والخطوة التالية للوصول إلى معنى الكلمة في العين هي النظر في هذه الكلمة من حيث عدد حروفها الأصلية، أي: أهي ثنائية أم ثلاثية أم رباعية أم خماسية، فلئن كانت رباعية فهي في الرباعي من ذلك الحرف، وإن كانت ثلاثية صحيحة فهي في الثلاثي الصحيح وإن كانت ثلاثية معتلة فهي في الثلاثي المعتل وإن كان بها حرفا علة فهي في اللفيف من ذلك الحرف، وإن كانت ثنائية فهي في الثنائي من ذلك الحرف، وإن كانت خماسية فهي في الخماسي من ذلك الحرف. فإن أردت البحث عن كلمة استماع فهي في باب حرف العين في بناء الثلاثي الصحيح وتحديداً في كتاب العين والسين والميم. وإذا أردت البحث عن كلمة بحث فهي في حرف الحاء في بناء الثلاثي الصحيح وتحديدا في باب الحاء والثاء والباء. وإذا أردت البحث عن معنى إرهاب فارجعها إلى حروفها الأصلية، ثم رتبها على طريقة الخليل وستكون هكذا: هرب ؛ لأن الهاء قبل الراء و الراء قبل الباء، فهي ستكون في باب الهاء والراء والباء من الثلاثي الصحيح في حرف الهاء. وإذا أردت البحث عن زكاة فارجعها إلى حروفها الأصلية، ثم رتبها على طريقة الخليل، وستجدها هكذا: كزو، فالكاف أسبق من الزاي والزاي أسبق من حرف العلة، وهي ستكون في باب الكاف والزاي من الثلاثي المعتل في حرف الكاف.

٨- منهجه في الاستشهاد

وضع الخليل معجم العين ليجمع فيه كلام العرب وليقوم بشرح معاني ألفاظهم للناس بشكل صحيح، وقد لجأ إلى الاستشهاد بآيات قرآنية وأحاديث نبوية وأراجيز العرب وأشعارهم وأمثلتهم وأقوالهم في كثير من الكلمات التي أوردها في معجمه، و الاستشهاد بنصوص لغوية جاءت لسببين، الأول: أنها نوع من الاستعانة بالسياق اللغوي في تحديد المعنى بشكل دقيق، فالمعنى للفظ يختلف

من سياق إلى آخر، والآخر هو إظهار دليل من هذه المصادر اللغوية على صحة هذه الألفاظ التي وردت في المعجم وأنها من كلام العرب ولغتهم الفصيحة.

وكان الخليل يستشهد في معجمه بالقرآن والحديث والشعر والرجز وبعض الأقوال والأمثال، وقد تتبعت قسما كبيرا من شواهده في العين، وسأقدم فيما يلي بعض الأمثلة على منهجه في الاستشهاد بالشعر والقرآن والحديث:

أولاً: الاستشهاد بالشعر والرجز

أكثر شواهد العين من الشعر والرجز، وأكثر الأراجيز التي في العين أراجيز العجاج، و رؤبة بن العجاج، وقد أحصيت في المجلد الأول من العين طبعة طهران خمسين اسماً لشاعر وراجز منهم شاعرة واحدة هي الخنساء. وأكثر الشعراء الذين استشهد بشعرهم الخليل في هذا القسم الذي يمثل في الحجم ثلث العين : الأعشى وذو الرمة والنابغة ولبيد وامرؤ القيس.

ووجدت أنه يستشهد بالشعر ضعف استشهاده بالرجز ؛فمقابل أربعمائة شاهد شعري وجدت مائتي شاهد من الرجز،

وتذكر بعض الإحصائيات الشاملة لشواهد الشعر في كتاب العين أن هناك سبعة شعراء استشهد بشعرهم في العين أكثر من مئة مرة لكل واحد منهم، وهم رؤبة بن العجاج، والعجاج، وذو الرمة، والأعشى، ولبيد، ومطيع بن إياس، وامرئ القيس(1).

وطريقة الخليل في الاستشهاد بالشعر كما يلي:

١- قد يأتي بالشاهد كاملا بعد شرح اللفظ مع ذكر القائل، كما فعل في مادة (أبر) قال طرفة:

وليَ الأصلُ الذي في مثله يصلح الآبرُ زرعَ المؤبترْ .

فهو كثيراً ما يقول: قال فلان بالاسم كما فعل في مادة (عربس) فقد ذكر شاهدين فيها للطرماح والعجاج بالاسم. وفي مادة (زوع) ذكر شاهداً لذي الرمة. وفي مادة (سنقل) ذكر شاهداً للأعشى. وفي مادة (شعب) استشهد للطرماح وللأعشى و لذي الرمة و للكميت ولأبي داود وللفرزدق ولسهم الغنوي وامرئ القيس.

٢- وقد يورد بيتا دون تحديد لقائله، و يجيء به بعد شرح معنى اللفظة. كما فعل في مادة (أبل) الأبَلُّ: الشديد الخصومة. قال:

مارس القوم إذا لاقيتهمْ لا بأريبٍ أو بخلافٍ أبَلّ

وكذلك فعل في مادة (طلق) أورد بيتاً ولم يحدد قائله، ولم يقل قبله قال الشاعر.

---

(١) السامرائي، إبراهيم، **حكاية كتاب العين**، ص١٥٥.

جرى طَلَقاً حتى إذا قيل قد دنا تداركه أعراق سوء فبلَّدا

لكنه أورد له رواية أخرى بقوله : ويروى **تنازعه أعراق سوءٍ**. وقد أورد شواهد ولم ينسبها في مادة (ضنك) وفي مادة (شرذم) وفي مادة (عنشط) وفي مادة (ظن) ، و اكتفى بكلمة قال قبل إيرادها. وقد يقول: قال الراجز أو قال الشاعر دون تحديد اسم كما فعل في مادة (ضمن) في شرح معنى الضمِن، وفي مادة (سه) أورد عبارة: قال الراجز، ولم يسمه.

٣- وقد يأتي بأقل من شطر في البيت ولا يذكر له قائلاً، و يستشهد به بعد شرح معنى اللفظة مثلما فعل في مادة (رمح) فبعد أن فسر قسما من المعنى قال: ويقال رمح الجندب، أي: ضرب برجله، قال:.... **والجُندُبُ الجون يرْمَحُ**، وتمام البيت كما ذكر المحققان هو:

وهاجرةٍ من دون ميّةَ لم تقلْ قلوصٌ بها، والجندب الجَونُ يرمح.

وفي مادة (أرب) فعل الشيء نفسه فلم يكمل البيت ولم ينسبه وإنما قال: والمستأرب من الأوتار: الجيد الشديد، ثم أتى بالشاهد بعد شرح معنى اللفظ، قال:

...... **من نزع أحصدُ مستأرباً**. وذكر المحققان أنه من بيت للنابغة.

وكذلك فعل في مادة (أبس) قال الشاعر: **ولاتأبَسَنْهُ بالذي كان فاعلُه**. أي لا تلمه.. . فقد أتى بالشاهد ناقصا وغير منسوب، ثم فسر معناه. وفي مادة (أشب) ذكر شاهداً يتكون من عجز بيت، قال: **فمن تأشَّبَ، لادينٌ ولا حسبُ**، وقدمه بعد شرح اللفظ ولم ينسب الشاهد. وفي مادة (أبن) قال: قال الراجز: **فامدح بلالاً غير ما مُؤَبَّنِ**. فلم يذكر الراجز . وفي مادة (أبر) استدل من الرجز قال: **حيث تلاقي الإبرةُ القبيحا**. ولم ينسب هذا الشاهد إلى أحد.

٤- وقد يورد جزءًا من بيت وليس شطراً كاملاً مع تحديد قائله كما فعل في مادة (بأس) المبأسة: اسم الفقر، وهي التي عنى عديَّ بن زيد حين قال: **وفي غير مَبْأَسةٍ**، ولم يكمل.

٥-وقد يذكر الشاعر ولا يقدم الشاهد كما فعل في مادة (أسو) قال: وجعل الأعشى الأُسى مصدر الأَسوة، فلم يذكر البيت وإنما أشار إليه.

وفي العين من هذه الشواهد غير المنسوبة كثير تمكن المحققان للعين من نسبة قسم منها لأصحابها، وأحسب أن ذكر شطر من البيت أو الشاهد أو الإشارة إليه يعد مؤشراً على أن الخليل كان يكتب من الذاكرة، أو يملي على غيره. ويعزز هذا ما ذكر ه ابن النديم من أن الليث قال: وكان الخليل يملي علي ما يحفظه، و ما يشك فيه يقول لي : سل عنه، فإذا صح فأثبته[1].

والخليل في العين وسع مجال الاستشهاد بالشعر حيث استشهد بشعر بعض العباسيين مثل بشار (ت١٦٧هـ/٧٨٣م) الذي أعرض عنه العلماء لأمور تتعلق بالجوانب الأخلاقية في شعره وسلوكه

(١) ابن النديم، محمد بن إسحق،**كتاب الفهرست**، دار المعرفة، بيروت، ص٧٠.

على الرغم من أنه داخل في الإطار الزماني لعصر الاستشهاد.

واستشهد بشعر بعض الشعراء الجاهليين الذين لا يحتج بشعرهم شيوخه ومعاصروه لمخالطتهم الأعاجم مثل عدي بن زيد، وأبي داؤد الإيادي، وأمية بن الصلت وبعض المتقدمين من الإسلاميين مثل الطرماح والكميت. قال أبو عمرو بن العلاء (ت١٥٤هـ/٧٧٠م) عن عدي بن زيد: والعرب لا تروي شعره؛لأن ألفاظه ليست بنجدية، وقد كان نصرانيا من عباد الحيرة، قد قرأ الكتب[١]. وقال الأصمعي (ت٢١٣هـ/٨٢٨م) : عدي بن زيد وأبو داود الإيادي لا تروي العرب أشعارهما. وقال: الكميت جُرْمُقانيٌّ من جراميق الشام لا يحتج بشعره. وقال أيضاً: ذكر الطِّرِماح عند أبي عمرو بن العلاء، فقال: رأيته بسواد الكوفة يكتب ألفاظ النبيط، فقلت: ما تصنع بهذه ؟ قال: أُعرِبها وأدخلها في شعري[٢]. وكل هؤلاء استشهد الخليل بشعرهم دون مراعاة لضوابط من سبقه من العلماء أو عاصره، وبلغت نسبة عدد الشعراء العباسيين الذين استشهد الخليل بشعرهم في العين أربعة في المائة فقط من مجموع الشعراء الذين استشهد بهم، ونسبة عدد الشواهد الشعرية العباسية سبعة عشر بالمائة من مجموع الشواهد في العين[٣]. وقد استشهد لبشار بن برد (ت١٦٧هـ/٧٨٣م) ، كما في مادة (دهل) حيث استشهد ببيت له يهجو فيه الطرماح.

**فقلت له: لادَهْلَ مالكَمْلِ بعدما		مالم نيْفَق التُّبان منه بعاذر**

وهو ممن لا يستشهد بشعرهم عند جمهور اللغويين.

ثانياً: الاستشهاد بالقرآن

أما طريقته في الاستشهاد بالقرآن، فهو غالبا يأتي بمعنى اللفظة، ثم يستدل عليه بما ورد في القرآن، وقد يقدم الشاهد القرآني ثم يفسر معنى اللفظ كما فعل في مادة (حق) وقول الله عز وجل: ﴿حقيق عليَ ألا أقول على الله [٤]﴾ معناه: محقوق كما تقول واجب. وقد يأتي بمعنى الآية دون ذكرها كما فعل في مادة (حطب) حيث قال: والحطب في القرآن : النميمة. وقد يأتي بالشاهد القرآني دون أي عبارة تسبقه كما فعل في مادة (خلص) فقال: وخلص له ديني: ﴿ إنه من عبادنا المخلصين[٥]﴾ والمخلصون: المختارون. وكذلك فعل في مادة (رقد) فقد ذكر الآية ولم يأت قبلها

(١) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم،(ت٢٧٦هـ/٨٨٩م) **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد شاكر، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٥م، ج١، ص٢٣٠.

(٢) **المصدر السابق**، ج١، ص ٤٥٩.

(٣) السامرائي، إبراهيم، **حكاية كتاب العين**، ص١٥٥.

(٤) **سورة الأعراف / ١٠٥**.

(٥) **سورة يوسف /٢٤**.

بعبارة قال الله أو نحوها. وقد يأتي بالآية بعد شرح اللفظ كما فعل في (دلو) و أدليتها: أرسلتها في البئر. وقول الله عز وجل: فأدلى دلوه قال يابشرى هذا غلام. وقد يأتي بالكلمة القرآنية المقصودة دون أن يسبقها بعبارة قول الله أو قال الله، كما فعل في مادة (حن) ﴿وحنانا من لدنّا[١]﴾، أي: رحمة من عندنا. وكذلك فعل في مادة (خلد) بقوله: وتفسير ﴿مُخلَّدون[٢]﴾ مُقرَّطون، فلم يذكر إلا كلمة من الآية، ولم يسبقها بكلمات مثل : قال الله أو كما في قوله عز وجل. وقد يأتي بآية عرضا كما في مادة (بهم) حيث قال: وسئل ابن عباس عن قوله عز وجل: ﴿وحلائل أبنائكم الذين من أصلابكم﴾[٣] فلم يبين أدخل بها أم لا ؟فقال: أبهموا ما أبهم الله. فهو لم يأت بالآية للاستشهاد بها، وإنما استشهد بقول ابن عباس. وقد يأتي بالمعنى ثم بالآية كما فعل في مادة (حوز) حيث جاء بالمعنى ثم قال: ومنه قوله تعالى: ﴿أو متحيزا إلى فئة[٤]﴾ أي: متنحيا. وقد يأتي بمعنى اللفظ من عنده ثم يستشهد له بأنه المقصود في القرآن دون أن يأتي بالآية: كما فعل في مادة (خمط) بقوله: وفي القرآن يريد بالخمط هذا المعنى، ويشير بهذا إلى قوله تعالى: ﴿وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتيْ أُكُل خَمْط ﴾[٥]. ولم يكن الخليل يكتفي بالشواهد القرآنية الموجودة المتواترة بل كان يستشهد بالقراءات القرآنية المختلفة، ويدلل بها على ما يذهب إليه من قضايا صوتية وصرفية ودلالية ووجدته كثير الاستشهاد بالقراءات دون تضعيف أيٍّ منها أو الحكم عليها بالخطأ وعدم القبول على الرغم من أن النحاة واللغويين القدامى لم يكونوا يقبلون كل القراءات للاحتجاج والاستشهاد، بل منهم من رفض بعض القراءات كما هو معروف في كتب القدامى[٦].

وطريقته في الاستشهاد بهذه القراءات ليست واحدة فقد ينسبها إلى أحد العلماء كما فعل في الآية {إلا من خطف الخطفة} فقد ذكر أن الحسن البصري كان يقرأها ﴿إلا من خطَّف ﴾[٧] بتشديد الطاء، مادة (خطف) . وأحيانا لا يحدد صاحب القراءة وإنما يأتي بالآية كما هي في المصحف ثم يذكر القراءة كما فعل في قوله تعالى: ﴿ولا تتبعوا خطوات الشيطان[٨]﴾، ومن خفف قال خُطْوات

(١) **سورة مريم** /١٣.

(٢) من قوله تعالى:﴿ يطوف عليهم ولدان مخلدون ﴾ **سورة الإنسان** /١٩ **وسورة الواقعة** / ١٧.

(٣) **سورة النساء** /٢٣.

(٤) **سورة الأنفال** /١٦.

(٥) **سورة سبأ** /١٦.

(٦) العمراوي، محمد عبد الفتاح، **أصول النحو في كتاب معاني القرآن للفراء**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة،١٩٩٢م، ص٤٢.

(٧) **سورة الصافات** /١٠

(٨) **سورة الأنعام** /١٤٢.

مادة (خطو) . ومن قرأ ﴿أكاد أَخفيها﴾[1] فهو يريد أُظهرها، وأُخفيها، أي: أُسِرُّها من الإخفاء. وقد قرئ: فلا تعلم نفسٌ ما أَخفِي لهم} أي: أظهر. ولم يذكر لمن هذه القراءة. مادة (خفي) . و في مادة (أخذ) قال: وفي القرآن ﴿ لَتَخِذْتَ عليه أجراً ﴾ فلم يذكر أنها قراءة خاصة لمجاهد كما ذكر المحققان وإنما أوردها ليستدل بها على تسهيل التاء في قوله تعالى﴿ لو شئت لتّخذت عليه أجراً[2]﴾.

ثالثاً: طريقته في الاستشهاد بالحديث

لا تختلف طريقته في الاستشهاد بالحديث كثيرا عن طريقته في الاستشهاد بالقرآن فغالبا ما يستخدم عبارة: وفي الحديث قبل أن يورده أو يشير إليه. ففي مادة (حمر) قال: وفي الحديث غلبتنا عليك هذه الحمراء، يعني العجم والموالي، فالسمرة ألوان العرب والحمرة ألوان العجم. وقد يشير إلى إلى الحديث دون ذكره كما فعل في مادة (رفه) الإرفاه: الإدهان، وقد نهى رسول الله عن الإرفاه. وقد يستخدم عبارة : وعن النبي أنه قال: وعبارة وكان يقول، أي: النبي: وقد يقول: وجاء في بعض الحديث، ثم يذكر الحديث أو القسم الذي يعنيه في الاستشهاد، كما فعل في كل هذا المادة (أمم) وقد يورد الحديث من غير نص على أنه حديث، كما فعل في مادة (بهم) فقد أورد حديث : ((يحشر الناس يوم القيامة غُرلاً بُهماً)) [3] ولم يشر إلى أنه حديث. وفي مادة (جنب) قال نهى رسول الله، ولم يذكر نصا للحديث مكتفيا بذكر الحكم الشرعي وهو النهي. ونادراً ما يذكر راوي الحديث كما فعل في مادة (دوم ـــ ديم) حيث قال: وفي حديث عائشة. وذكر المحققان أن هذا مأخوذ من الأزهري الذي أخذه عن العين. وهنا يجب الإشارة إلى أن الخليل لا يذكر السند للحديث ولا من قام بروايته، ولا يتحدث عن فصاحة من قام بنقل الحديث، وهل نقله نصا أم نقل معناه دون ألفاظه؟ إنما كان يستشهد بالحديث على نحو من الأنحاء التي تمت إليها الإشارة وكفى. وهذا يعني أحد أمرين : إما أنه يرى صحة هذه الأحاديث، وإما أن موقفه من الأحاديث كان مخالفا لمواقف جماهير اللغويين من قبله ومن بعده، و من كثرة استشهاده بالحديث يتضح أنه ليس على مذهب المتشددين من أهل اللغة الذين لم يقبلوا الاستشهاد بالأحاديث إلا نادراً، وإن كانت صحيحة السند والمتن بسبب أنهم يرون بأنه يجوز روايتها بالمعنى وأن الحديث لم يجمع ويدون إلا بعد وفاة النبي صلى الله عليه وسلم بزمن طويل بعد أن استشرى اللحن وضعفت الفصاحة بين العرب. ويروى أن سيبويه لم يستشهد بالحديث إلا في سبعة مواضع من الكتاب وهو أشهر تلامذة الخليل وأكثرهم نقلاً عنه[4]. ومن يطالع هوامش العين ومتونه يجد أن شواهد من الحديث بالعشرات في كل جزء منه،

---

(١) **سورة طه** /١٥.

(٢) **سورة الكهف** /٧٧.

(٣) من حديث عائشة رضي الله عنها، وهو في البخاري ومسلم.

(٤) العمراوي، محمد عبد الفتاح، **أصول النحو في كتاب معاني القرآن للفراء**، ص١٥٣.

وقد أحصيت منها ستين مرة استشهد فيها بحديث في الجزء الأول من العين طبعة طهـران، وهـو يمثل ثلث العين في هذه الطبعة. وبناءً عليه يمكنني أن أقول إن عدد مرات الاستـشهاد بالحـديث تمثل ربع مرات الاستشهاد بالقرآن تقريباً.

٩ - المآخذ على العين

وجهت انتقادات وأثيرت بعض الشبهات حول كتاب العين كان بعضها مرتبطاً بظهور العين بعد وفاة الخليل بحوالي سبعين سنة، وكانت وفاة الخليل سنة ١٧٥هـ، و ظهرت بالبصرة نسخة من العين سنة ٢٤٨هـ ؛ ولذلك تفاجأ الناس بهذا الكتاب الذي لم يعرفوا له مثيلا، ولم يسمعوا عنه شيئا من الخليل في حياته، ولا من قبل تلاميذ الخليل ومعاصريه، فمعظم تلاميذ الخليل ومعاصريه، تفاجأ بالكتاب كما تفاجأ به غيرهم، وعذر هؤلاء أن كتابا بحجم العين لمؤلف بمنزلة الخليل ومكانته العلمية، لا يمكن أن يختفي كل هذه المدة الزمنية، ثم يظهر للناس فجأة من غير أن يثير دهشتهم واستغرابهم وانبهارهم وشكهم، فليس من العادة أن يؤلف عالم كتابا فريدا في فن من الفنون، ثم يخفيه عن الناس، ولا يظهره إلا على أحد تلامذته، ثم يظل الكتاب مخفيا عن الناس، ولا يظهر لهم إلا بعد وفاة هذا التلميذ بزمن.

ومن الأسباب التي دفعت إلى الارتياب في صحة نسبة العين إلى الخليل، ما وقع في الكتاب من أخطاء وتصحيفات وأراء أو شواهد أو تقسيمات غير دقيقة أو سليمة أو مخالفة لما عرف عن الخليل من آراء علمية، جعلت بعضا من العلماء يشك أن يكون العين من عمل الخليل، وهو إمام في اللغة والعلم، فهؤلاء لا يمكنهم التصديق بأن يقع الخليل في مثل هذه الأخطاء.

وفي حقيقة الأمر، فإن مثل هذه التصحيفات والأخطاء، وقع معظمها من قبل النساخ والوراقين، وغير بعيد أن يكون قسم من الأشياء التي انتقد كتاب العين بسببها قد وضع في العين عمداً من قبل أعداء الخليل وحساده وأتباعهم المتعصبين عن طريق نساخ غير أمناء.

أو لم يكن بعض هؤلاء الذين سارعوا إلى الطعن في العين أصحاب معاجم اتضح أنهم اعتمدوا فيها كثيرا على العين؛ على الرغم من الطعن والتشكيك الذي قاموا به ضد العين. فهل صنيعهم هذا إلا من قبيل الحسد والغيرة الشخصية التي جعلتهم يقومون بهذه الحملة العنيفة ضد العين، وضد ناقله الليث بن مظفر راوي كتاب العين الوحيد.

ذكر السيوطي (٩١١هـ/١٥٠٥م) أنه راجع كتاب استدراك الغلط الواقع في العين لأبي بكر الزبيدي (ت٣٧٩هـ /٩٨٩م) من أوله إلى آخره فوجد أن غالب ما خطأ فيه العين كان من جهة التصريف والاشتقاق : كذكر حرف مزيد في مادة أصلية أو مادة ثلاثية في مادة رباعية ونحو ذلك،

و بعضه ادّعي فيه التصحيف، وأما أنه يُخطأ في لفظة من حيث اللغة بأن يقال هذه اللفظة كذبٌ، أو لا تعرف، فمعاذ الله لم يقع ذلك[1].

فكل الذين شككوا في صحة نسبة العين للخليل، أو اتهموا الليث بوضعه لمكاسب مادية، أو طعنوا فيه بأي شكل، كانوا جميعا يقرون بأن ما فيه من نظام التقليبات، وحصر ألفاظ اللغة وأبنيتها، والترتيب الصوتي الذي جاء فيه، كان من فكر الخليل وعبقريته، وهذا يعني أنهم ما نقموا من العين إلا لأمور غير جوهرية فيه. ويكفينا قول الأزهري: وهو من أشد المتحاملين على العين، بأنه لم يجد خلافا بين اللغويين على أن تأسيس العين كان للخليل[2].

إن أكثر شيء اتكأ عليه الطاعنون في العين هو ما في الكتاب من مآخذ ومسائل فرعية، لا تؤثر في جوهر الكتاب ولا منهجه العلمي الفريد، وإنما هي أمور متعلقة بخطأ في رسم كلمة أو تفسير معنى لفظة، أو تغيير في ترتيب وتنسيق كلمة، أو في وضع بناء في غير مكانه، أو في إيراد بيت أو شاهد لشاعر متأخر عن عصر الخليل، وكل ذلك لا يقلل من مكانة الكتاب وقيمته العلمية، ومثل هذه الهنات والمآخذ لم تسلم من مثلها كتب كثيرة في تراثنا، فكيف لنا أن نتوقع أن يسلم منها أقدم معجم عربي شامل، ألف في القرن الثاني من الهجرة.

لقد كان كتاب العين عملا علميا غير مسبوق في تاريخ الدراسات اللغوية العربية، ويعود جزء من التشكيك والتشهير الذي حصل للعين إلى ما أحدثه من صدمة في نفوس الذين لا يحبون الجديد المبتكر؛لأنهم مقلدون وغير مبتكرين، فقد وجدوا فيه ما لم يكونوا يعرفون من الدقة والشمول والابتكار، وهؤلاء من العرب والمسلمين، ولما اطلع بعض المستشرقين على العين، لم يصدقوا أن يكون العين من عمل الخليل؛لأنه من غير المألوف أن يصدر عن عربي في وقتها عمل علمي بهذا المستوى الفريد، بل أقول إن بعضا من هؤلاء لا يحب أن يقر للعرب بفضل وإبداع لسبب لا نعرفه، ولكننا نقدره بأن هؤلاء حكموا على العرب حكما سابقا، بأنهم لا يملكون القدرة على ذلك من الناحية الجبلية والخلقية، وإن أتى أحدهم بشيء من ذلك، فهو من تأثره بغير العرب. فزعم بعض هؤلاء أن الخليل أخذ فكرة العين من اليونان عن طريق حنين بن إسحاق، مع أن حنينا ولد بعد وفاة الخليل بعشرين سنة، ونسجت رواية من قبل هؤلاء تفيد أن الخليل اكتسب علما غزيرا من حنين[3]. وقالوا بأن الخليل كان متأثرا بمنطق أرسطو، مع أن الترجمة العربية لمنطق أرسطو قد

(١) السيوطي، **المزهر**، ج ١، ص ٨٦ .

(٢) الأزهري، أبو منصور، محمد بن أحمد، **تهذيب اللغة**، الجزء الأول، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٩٦م، ج١، ص ٤١.

(٣) حمودي، هادي حسن، **الخليل و كتاب العين**، ص٧٢.

تمت بعد القرن الثاني من الهجرة، أي : بعد وفاة الخليل التي كانت عام ١٧٥ من الهجرة، أي: عام ٧٩١ م.

وهناك رواية واهية، مفادها أن الخليل تلقى رسالة من ملك اليونان باليونانية، فعكف عليها الخليل شهرا حتى فهمها، ومن هذه الرسالة استفاد وتأثر باليونانيين، وقد وصفها أحد الباحثين بأنها غير معقولة، ونعتها بالرواية الخرافية. (١)ومن عجب أن يتهم الخليل بأنه أخذ عن اليونانيين وتأثر بهم، وهو لا يعرف لغتهم، وليس لهم في لغتهم معجم أو كتاب مرتب ترتيبا صوتيا، حتى يتهم الخليل بأنه نقل عنه وتأثر به. ولذلك فلا مجال لأي زعم أو حديث عن تأثير يوناني على العرب في المعاجم والأصوات. (٢) وأي حديث من هذا النوع هو ضرب من الكلام غير المعقول الذي لا يصدر إلا ممن لا يعرف تاريخ العلاقات الثقافية بن العرب واليونان، أو ممن لا يتخيل أن يكون للعرب أعمال إبداعية كبيرة ابتدعوها من تلقاء أنفسهم، لأنه يراهم غير قادرين على ذلك.

خاتمة البحث:

قيمة كل عمل علمي يقوم به شخص ما، تتمثل بشكل أساسي فيما أضافه هذا العمل إلى المعرفة الإنسانية في الحقل الذي ينتمي إليه ذلك العمل، و تكون الإضافة العلمية لأي كتاب أو بحث مهمة وكبيرة إذا كانت مبنية على منهجية علمية تتسم بالدقة والشمول، بل إن الدقة والشمول في أي عمل علمي تمثل لب هذا العمل وقيمته الحقيقية، فكل عمل أو بحث يكون منقوصا وضعيفا إذا فقد الدقة والشمول، ولا مبالغة في القول بأن كل بحث يكتسب قيمته وأهميته بناء على المنهجية التي اتبعت فيه، ومن ركائز المنهجية العلمية وعناصرها الدقة والشمول، فإذا كان العمل العلمي دقيقا وشاملا، وآتيا بالجديد المفيد، فإنه يكون عملا رائدا ومميزا، ويؤكد المكانة العلمية الرفيعة لمن قام به، ولذلك يركز أساتذة الدراسات العليا في الجامعات والكليات على المنهجية العلمية التي يقوم بها طلاب الدراسات العليا أكثر من أي شيء آخر، لأنها تقود إلى معلومات ونتائج سليمة وصحيحة إذا كانت سليمة وصحيحة، وتقود إلى معلومات غير سليمة، وتعطي نتائج خاطئة إذا لم تكن مبنية على منهج علمي سليم. وفي خاتمة هذه البحث نؤكد ما يلي:

١- معجم العين عمل علمي فريد في نوعه بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى ؛ لأنه أول معجم شامل للألفاظ في العربية ؛ ولأن الأسس الرئيسة التي قام عليها جديدة مبتكرة لم يسبق إليها أحدٌ قبل الخليل، وهي : ترتيب الحروف على أساس مخارجها، وتقسيمه لألفاظ العربية إلى

(١) حمودي، هادي حسن، **الخليل وكتاب العين**، ص٧٣ – ٧٤.

(٢) أحمد مختار عمر، **البحث اللغوي عند العرب**، ص٣٥.

أربعة أقسام بناءً على حروفها الأصلية، ثم حصره ألفاظ اللغة عن طريق تقليب الأبنية. فالخليل رائد ومبتكر، وليس ناقلاً متبعاً، فلم يكن أحد في العرب قام بما قام به الخليل، ولم يعرف أحد من غير العرب فعل الشيء نفسه، حتى يقال إنه تأثر به، وكل ما يقال في هذا، فهو ظن وتخمين، لا يثبت بأي دليل قاطع؛ فالخليل صاحب الترتيب الصوتي لحروف العربية، وهو صاحب نظام الأبنية، وهو صاحب طريقة التقليبات، وهو صاحب فكرة جمع كل ألفاظ اللغة العربية في كتاب واحد، ولم يكن مسبوقا في أي من هذه الابتكارات.

٢- تسمية معجم الخليل بالعين مرتبطة بالمنهج الذي سار عليه في ترتيب ألفاظه، ولم تكن من غير مسوغ علمي مقنع، بل كانت تسير في تناغم وانسجام مع المنهجية العامة للكتاب، وهي المنهجية التي تقوم على الترتيب الصوتي الذي وضعه الخليل للحروف العربية.

٣- إن معجم العين من عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي ؛ على الرغم مما أثير حوله من شبهات، وما عليه من مآخذ، فلا خلاف في أن ما يقوم عليه من مادة أساسية، ومنهجية علمية متبعة و ما به من مزايا لا يمكن أن يكون إلا من عمل الخليل.

٤- استخدم الخليل في العين بعض طرق الشرح الأساسية وبعض طرق الشرح المساعدة بشكل يتطابق مع هو متبع في المعاجم الحديثة، ووضع لمعجمه مقدمة يبين فيها منهجه وبعض القواعد الصوتية والصرفية ، و هدفه من تأليف العين وطريقته في ترتيب ألفاظه.

٥- لم يقصر الخليل معجمه على المفردات وشرح معانيها، بل تناول كثيرا من القضايا النحوية والصرفية والإملائية واللغوية المختلفة، واهتم باللهجات ولغات الأمصار وعني بالدخيل والمعرب.

٦- شغل الخليل بأصول الكلمات فتكلم عن الدخيل والمعرب، وميز بين لهجات القبائل وتطرق إلى ظواهر صوتية وصرفية فيها.

٧- ظل معجم العين مؤثرا بشكل كبير في كل المعاجم العربية التي جاءت بعده، خاصة من ناحية المنهجية، سواء ما تعلق بالترتيب الصوتي، أم بطريقة الأبنية، أم بطريقة التقليبات، فضلا عن كون العين مصدر أساسيا لكل المعاجم اللغوية العربية في المادة اللغوية.

٨- المنهج لم يطبق في كل أقسام العين على مستوى واحد، ففي الثلاثي المعتل تزيد مقلوبات الكلمة عن ستة، وفي الخماسي والرباعي لا مقلوبات.

٩- لم ترتب الألفاظ في معجم العين على مستوى المادة اللغوية على منهجية واحدة، وإنما ترك تقديمها من غير قواعد أو ضوابط، فقد يبدأ المادة اللغوية المعروضة في معجم العين بفعل ماضٍ، وقد يبدأ بمشتق، و قد يبدأ بمصدر، وقد يبدأ باسم. والصيغة الواحدة من المادة ترد أكثر

من مرة في أكثر من موقع من المعالجات داخل المدخل الواحد.

١٠- منهجية العين صوتية وصرفية في وقت واحد ؛ لأنه يقوم على أساس ترتيب الحروف العربية بناءً على مخارجها، بحيث يوضع كل لفظ في بابه بناءً على أسبق حرف فيه وفقاً لترتيب الخليل، فإذا كان أسبق حرف في اللفظ هو اللام فيوضع اللفظ في باب حرف اللام، وإذا كان أسبق حرف في اللفظ هو الهاء فيوضع هذا اللفظ في باب الهاء، وإذا كان أسبق حرف في اللفظ هو القاف فيوضع اللفظ في باب حرف القاف، ولكن الألفاظ في أبوابها مرتبة على أساس أبنيتها؛فاللفظ الثنائي يوضع في باب الثنائي من حرفه، واللفظ الثلاثي يوضع في باب الثلاثي من حرفه، واللفظ الرباعي يوضع في باب الرباعي من حرفه، واللفظ الخماسي يوضع في باب الخماسي من حرفه.

١١- يمكن القول: إن الخليل كان على مذهب لغوي مخالف لمذهب غيره من اللغويين والمعجميين الذين كانوا لا يستشهدون بالحديث إلا نادرا، و لا يعولون كثيراً على الاستشهاد بالقراءات، بل حكم بعضهم على بعض القراءات بأنها غير صحيحة، فالخليل كان مكثراً إلى حد ما من الشواهد القرآنية وشواهد الحديث ؛فهي تأتي بعد الشعر من حيث عددها، لكن ظهر من شواهد العين أنه لم يكن يتحرج من أن يستشهد بالأحاديث والقراءات كغيره من اللغويين والنحاة المحافظين.

١٢- توسع الخليل في شواهده الشعرية ولم يقف عند حدود المحافظين من اللغويين ؛ فاستشهد بشعر شعراء تحفَّظ عليهم علماء اللغة المحافظون مثل: عديَّ بن زيد، وأمية بن الصلت، وأبي داود الإيـــــادي، و الطِّرماح، والكميت الأسدي، وهذا قد يكون مؤشراً على مذهب لغوي عند الخليل يحتاج إلى درس وتتبع ليعرف سبب قبول الخليل لشعر هؤلاء رغم مواقف العلماء المتشددين الرافضين الاحتجاج بشعر هؤلاء الشعراء الذين أكثر الخليل في الاستشهاد بشعرهم. أكثر من هذا فإن في العين شواهد قليلة لشعراء محدثين أو مولدين لم يعترف هؤلاء العلماء المحافظون بشعرهم، كبشار بن برد.

عمان في شعر حسن بكر العزازي

د. حامد كساب عياط *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٠/٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٢/٢٠

ملخّص

تحاول هذه الدراسة أن تتعرف على صورة عمان كما بدت في شعر حسن بكر العزازي، الذي قصر معظم شعر ديوانه "عيون سلمى" عليها، وقد جاءت هذه الصورة في ثلاثة أبعاد: الأول- البعد الوجداني الذاتي، الذي تجلّى في أربع صور: الأولى- صورة صلة الشاعر بعمان، بدا فيها على صلة وثيقة بها على الرغم من اغترابه عنها فترة متواصلة تزيد على ربع قرن لم يزرها خلالها إلا مرتين سريعتين، الثانية- صورة فراق الشاعر لها، إذ بدا فيها خائفا متألما مضطربا وهو يغادرها، الثالثة- صورة غربته عنها، وفيها ظهر تائها تلفّه الوحدة ويكتنفه اليأس والمرارة، الرابعة- صورة الشوق إليها الذي كان يعانيه الشاعر بعيدا عنها. الثاني- البعد الوطني السياسي، بدا فيه الشاعر معجبا بمواقف عمان السياسية والوطنية، فقد صورها تقدِّم هموم أمتها على همومها الخاصة، لا تدخر جهدا في البذل والتضحية، وفي هذا الشأن أشار الشاعر إلى نكسة سنة ١٩٦٧ التي حلّت بالأمة، وإلى دور عمان في التخفيف من وطأتها؛ ما أبعده عن اليأس وجلد الذات شأن كثير من الشعراء العرب المحدثين الذين قالوا في هذا الحدث الكبير، وما قرَّبَه من روح التحدي التي بدت في كثير من قصائده. الثالث- البعد الجمالي، الذي بدت فيه عمان - كما أحسها الشاعر - بصورة المرأة الجميلة المحبوبة، التي يفوق جمالها جمال سائر النساء، يرى مظاهر جمالها في كل ما له علاقة بها، كما يراها في أحلام نومه ويقظته، وفي صورتها متجسدة بطيف الخيال يزوره، وقد جاءت هذه الصورة الجمالية صورة مثالية غير مادية، ريفية بعيدة عن البهرج والتزويق.

Abstract

Amman in the poetry of Hasan Bakr Al-Azzazi
Dr. Hamed Kassab Ayyat

This study is an attempt to understand the picture of Amman as it was portrayed in Hasan Bakr Al-Azzazi's collection "Uyoon Salma". The portrait of Amman came along three dimensions. First comes the emotional individual dimensions which was displayed in four pictures, the poet's relationship with Amman where he seemed quite attached to it despite the fact that he was away from it for a quarter of a century during which he was able to visit Amman only twice; τhe picture of the poet's departure leaving the city in a state of fear, confusion, and pain; the picture of the poet living in exile in which he appeared lonely and feeling bitterness and despair; and the picture of the poet feeling homesick living away from Amman. The second dimension is the national and political one in which he admired Amman's national and political positions. The poet portrayed Amman as a place giving more focus to national rather than local concerns. Amman has been described as sacrifice giver despite its limited resources. In this context the poet made reference to the 1967 defeat which happened to the nation and the role of Amman in reducing the impact of this tragedy. A sense of defiance was apparent in his poems. Third, there is the aesthetic dimension, in which Amman seemed to the poet as a beautiful beloved woman whose beauty was seen in every thing that had to do with her. Amman was portrayed in the form of a shadow of imagination which visited him in his day and night dreams. This aesthetic picture came as idealistic rather than materialistic appearing as far from being artificial or decorative. The study sheds light on the classical grammarians' explanation for this phenomenon and conveys that this explanation is mainly contextual. It explains why these expressions exist in the language as being negated with no affirmative counterparts. It also classifies these expressions into different categories according to different reasons that make these expressions exist as being only negated.

* قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك.

المقدمة:

تحاول هذه الدراسة التعرُّف على عمان كما بدت في شعر حسن بكر العزازي[1]، فقد عبَّر الشاعر عن موقفه من هذه المدينة، وعن مشاعره المتوقدة تجاهها، وعن المعاني التي يرى أنها تحملها، والجماليات التي يحس أنها تتصف بها، ذلك الموقف وتلك المشاعر والمعاني والتصورات التي حوّلها خياله إلى قصائد ترسم صورتها كما تصوّرها أو أحسها. وغني عن القول إن الإبداع الفني مهما حاول التعبير عن منشئه فإنه لا يتعدى أن يكون ظلالا باهتة لحياة خاصة يحسها هذا

(١) ولد الشاعر حسن بكر العزازي في عمان سنة ١٩٣٦م، وأنهى دراسته المدرسية فيها، ومن أساتذته عودة قَمّوه في "دير اللاتين"، ومحمد سليم الرشدان في"كلية الحسين". ينحدر من عشيرة أصلها من قرية عاقر في فلسطين، استوطنت الكرك فترة من الزمن، ثم هاجرت إلى مادبا، حيث أقطعتها الدولة العثمانية جزءا من أراضي المدينة، ثم هاجر قسم من عشيرة العزازي إلى حوران وفيها اعتنقوا الإسلام، أما القسم الذي بقي في مادبا فظل على نصرانيته، ومن القسم الذين أسلموا هاجر جماعة إلى مصر واستقروا فيها. عمل الشاعر مدة قصيرة في الخليج العربي، قبل أن يغادر الأردن سنة ١٩٥٧ إلى هولندا طلبا للعلم والعمل، فنال شهادة الماجستير في العلوم السياسية من جامعة أمستردام، وعمل في إذاعة أمستردام منذ مطلع الستينيات حتى أصبح رئيسا لتحرير قسم الشرق الأوسط فيها. تزوج من فتاة هولندية رزق منها بابنته الوحيدة (سلمى)، وقد زار مسقط رأسه بعد هجرته مرتين: الأولى بُعيد النكسة سنة١٩٦٧م، والثانية سنة ١٩٨٢م حيث شارك في مهرجان جرش، ولم يمنعه من تكرار زياراته لعمان إلا المرض وملازمة المستشفيات في هولندا وخارجها، وقد أدى التهاب مفاجئ في عينيه إلى كفٍّ بصره أواخر أيامه، توفي في١٩٨٣/١٢/١٦م، ودفن في الدنمارك. جمع شعره – أثناء إقامته في المستشفى سنة ١٩٨٢م– في ديوان سماه "عيون سلمى"، وتمثّل هذه الأشعار الشطر الثاني من فترة هجرته في أوروبا، ولا نعرف شيئا عن أشعاره قبل ذلك، وقد كان أغلب شعر ديوانه مقصورا على عمان، له عدة مخطوطات في الشعر والقصة والتراجم، كتب في مجلات عربية وأوروبية، وله مقالات في النقد الأدبي، وكتابات قصصية أذاعها باللغة الإنجليزية في إذاعات هولندا وأمريكا وأستراليا، وكانت هذه القصص تتحدث في الغالب عن هموم العمال العرب والأجانب في أوروبا، خاصة أنه قد عرف كثيرا من هموم هذه الفئة الكادحة عن قرب، فقد كان عضوا منتخبا في مجلس العمال الأجانب في هولندا. قامت دار البتراء بنشر ديوانه في١٩٨٣، وقد عرّف الشاعر بنفسه في توطئته لهذا الديوان بطريقته الخاصة، معبرا عن مشاعره الجياشة تجاه وطنه قائلا: "أنا نسمة صَبا أردنية هبَّتْ، وقد تكون مضت قبل أن يصلك هذا الديوان"، حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، دار البتراء للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣، ص١٧، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: حسن بكر العزازي، عيون سلمى، للمزيد من المعلومات عن حياة الشاعر انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، [توطئة الشاعر لديوانه]، ص١٥-١٧، و[مقدمة روكس بن زائد العزيزي] للديوان نفسه، ص٩-١٣، ومحمد سمحان، **مقالات في الأدب الأردني المعاصر**، جزء أول، وزارة الثقافة والشباب والآثار، عمان، ١٩٨٤، ص٤٧، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد سمحان، مقالات في الأدب الأردني المعاصر، ومحمد المشايخ، **الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن**، [مطابع الدستور]، عمان، ١٩٨٩، ص١٣٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد المشايخ، الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون في الأردن، وانظر: محمد علي الصويركي الكردي، **عمان: تاريخ وحضارة وآثار، المدينة والمحافظة**، دار عمار، عمان، ١٩٩٩، ص٣٩٣-٣٩٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد الكردي، عمان تاريخ وحضارة، ومجموعة من الباحثين، **معجم أدباء الأردن: الجزء الأول: الراحلون**، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١ م، ص٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: مجموعة من الباحثين، معجم أدباء الأردن: الجزء الأول: الراحلون.

المنشئ، وفي أحسن الحالات فإنه يلامس هذه الحياة الخاصة ملامسة رقيقة من الخارج(١)، إلا أن العزازي قد كان مختلفا في ذلك، فهو نسيج وحده في رسمه صورة عمان في شعره، فقد برع في رسمها بشكل يتصف بالخصوصية ويتميز بالفنية والحيوية؛ ما أشار إلى شدة قربه منها، وتعلقه بها. وقد جاءت صورتها في شعره بأشكال عديدة أظهرته بصورة العاشق المتيم بها(٢)، وأظهرتها بصورة مثالية تكاد تشبه إلى حد بعيد صورة المدينة الفاضلة. وقد تجلت صورة عمان في شعر العزازي في ثلاثة أبعاد هي:

١- البعد الوجداني الذاتي، رسم الشاعر فيه صورة صلته بعمان، وصورة فراقه لها، وصورة إحساسه بالغربة بعيدا عنها، وصورة شوقه المتوقد إليها.

٢- البعد الوطني السياسي، رسم الشاعر فيه صورة عمان بما تمثله في نفسه من أمل في توحيد الأمة، وفي إزالة آثار النكسة، التي أصابتها سنة١٩٦٧.

٣- البعد الجمالي، رسم الشاعر فيه صورة عمان ممثلة بصورة المرأة المحبوبة.

ولا بدَّ قبل الدخول في الدراسة من الإشارة إلى أن العديد من الأدباء قد عنوا بالمكان الأردني في أعمالهم الشعرية، كعرار وحسني زيد الكيلاني ورفعت الصليبي وعبدالمنعم الرفاعي وحيدر محمود وخالد محادين وعائشة الخواجا الرازم وحبيب الزيودي...إلخ، وفي أعمالهم الروائية كعبدالرحمن منيف وزياد قاسم وسميحة خريس...إلخ، ولا بد من الإشارة أيضا إلى أن العديد من الدراسات قد عنيت بدراسة المكان – بتجلياته المختلفة - في الأدب العربي في الأردن ومنه الشعر، فقد درس تركي المغيض المكان بتجلياته المختلفة في شعر عرار(٣)، ودرس قاسم المومني الأرض في شعر عرار أيضا(٤)، ودرس محمد إبراهيم العضايلة المكان الأردني العام في الشعر الأردني المعاصر(٥)، ودرس عبدالله رضوان الأردن في شعر عرار(٦)، ودرس حسن ربابعة ما سمّاه ظاهرة المكان في ديوان "أغنيات للوطن" للشاعر قاسم أبو عين(٧) ودرس عماد الضمور تجليات صورة عمان في شعر العزازي(٨)، وهناك دراسات أخرى ليس هنا مجال حصرها أو إحصائها.

---

(١) عبدالرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عبدالرحمن منيف، سيرة مدينة عمان.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، [مقدمة روكس بن زائد العزيزي]، ص٩.

(٣) تركي المغيض، "جماليات المكان في شعر عرار"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد٤، العدد٢، ١٩٨٩، ص١٨٧-٢٢٥.

(٤) قاسم المومني، "الأرض في شعر عرار"، **مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد٦، العدد١، ١٩٩١، ص١٧٣- ٢٠٩.

(٥) وذلك في رسالة ماجستير عنوانها "**المكان الأردني في الشعر الأردني المعاصر**"، جامعة مؤتة، ٢٠٠٣م.

(٦) عبدالله رضوان، "الأردن في شعر عرار"، **مجلة أفكار**، شهرية، ١٩٨٣، عدد٦٢، ص٧-٢٠.

(٧) حسن ربابعة، **المكان ظاهرة في ديوان أغنيات للوطن للشاعر قاسم أبو عين**، المركز القومي، إربد، ١٩٩٩.

(٨) عماد الضمور، **صورة عمان في عيون سلمى للشاعر حسن بكر العزازي**، فضاءات نصيّة: دراسات في الشعر الأردني المعاصر والرواية العربية، دار الكتاب الثقافي، إربد، ٢٠٠٤، ص ٧٧-٨٥.

المدخل:

كانت عمان في بداية نشأتها قرية صغيرة، استوطنها مهاجرون من بلاد القفقاس، فارّين بدينهم من بطش روسيا القيصرية، جذبهم إليها طبوغرافيتها التي تشبه طبوغرافية البلاد التي قدموا منها، وعينُ ماء جارية في واديـــها، شاركهم السكن فيها البدو المحيطون بها من جهاتها الأربع، وهي قبـــل ذلـــك المدينة الغنية بآثارها اليونانية والرومانية، وقد بقيت عمان على هذه الحال إلى أن اتخذت عاصمة للبلاد بعد تشكيل الكيان السياسي الأردني؛ فنمت القرية - حول المسجد الحسيني ومسجد الفتح - حتى صارت بلدة كبيرة، وازداد عدد سكانها بفعل ذلك زيادة كبيرة وسريعة، تلاه زيادات أخرى كبيرة ومفاجئة بفعل هجرات قسرية تعرض لها أشقاء في مناطق مجاورة، فوجدوا فيها أهلا احتضنوهم وملجأ آواهم، ثم اطّرد عدد سكانها بسبب النمو الاقتصادي الذي تمتعت به المدينة، والذي جذب إليها عددا كبيرا من أبناء الوطن الصغير من القرى والأرياف، وعددا لا بأس به من أبناء الوطن العربي الكبير، الذين وجدوا فيها مناخا مناسبا لنشاطهم الاقتصادي والسياسي.

وقد ذُكرت عمان في الشعر الأردني كثيرا كما أسلفنا، ولا غرابة في ذلك، فذكرُ المكان في الشعر العربي عامة أمر قديم، فقد ذكره الشعراء العرب في أشعارهم منذ أن عرفوا الشعر(١)، فابتدأوا به كثيرا من قصائدهم، ولكنَّ هذا المكان في هذه الأشعار لم يحتلَّ إلا جزءا بسيطا في بناء هذه القصائد؛ وبذلك فقد ظل مكانا جزئيا يعبِّر عن ذكرى مسترجعة، أو عن حنين إلى ماض غابر له علاقة بذلك المكان، أو عن تقليد سار عليه الشعراء اللاحقون على طريقة من سبقهم من أسلافهم، يذكرون فيه المكان المتروك الذي تفرّق عنه الأهل والأحبة، وسواء أكان هذا المكان حقيقة أم خيالا فهو في الحالين رمز لمكان مفقود وزمان ضائع، يحاول الشعراء أن يتشبثوا بهما، يتبعون ذلك بالغزل أو الرحلة اللذين يرمزان إلى الحياة والأمل(٢).

وإذا كان اهتمام الشعراء العرب القدماء بالمكان اهتماما جزئيا فإن اهتمام الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين به قد أصبح مختلفا، فقد جاءت كثير من قصائدهم مخصصة له(٣)، وبعض

(١) انظر في ذلك مثلا: الزوزني، حسين بن أحمد(ت٤٨٦هـ/١٠٩٣م)، **شرح المعلقات السبع**، تحقيق يوسف علي بديوي، دار ابن كثير، دمشق-بيروت، ١٩٨٩م، والتبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني(ت٤٢١هـ/١٠٣٠م-٥٠٢هـ/١١٠٩م)، **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخرالدين قباوة، ط٤، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠م، وانظر: يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، [الجزائر]، [١٩٨٠]، ص١١٧-١٢٢، وانظر: عبدالله رضوان، **أدباء أردنيون**، ص١٥-١٨.

(٢) عبده بدوي، "الغربة المكانية في الشعر العربي"، **مجلة عالم الفكر**، مجلد١٥عدد١، سنة١٩٨٤، ص٣٩.

(٣) انظر مثلا قصيدة: "عمان" لعبدالمنعم الرفاعي، و"عمان" لسليمان المشيني، و"أغنية لعمان" لحيدر محمود، و"الخروج" لصلاح عبدالصبور، وقصيدتي "الطريق إلى السيدة، وأنا والمدينة " لأحمد عبدالمعطي حجازي...إلخ.

دواوينهم مقصورة عليه[١]، غير أنه لا بد من التنبيه إلى أن المكان وإن كان موضوعا مشتركا بين الشعراء إلا أن أشعارهم فيه قد جاءت مختلفة، لأسباب كثيرة ليس هنا مجال تفصيلها، فالشعر ليس موضوعا وحسب وإنما هو تجربة وتشكيل خاصين.

ويظل السؤال الملح الذي يجب التنبيه إليه هو: لماذا جاء معظم ديوان "عيون سلمى" مقصورا على عمان كما أسلفنا؟ ولماذا كان تعلق الشاعر بها إلى هذا الحد مُغْفِلا ذكر غيرها من المدن التي يعيش فيها؟ فهل كان تعلقه بعمان تعلقَ الشاعر الرومانسي بمدارج الطفولة ومرابع الصبا؟[٢] أو هو تعلقُ من أحب في مدينته الأولى بساطتها وبراءتها؟ أو هو تعلُّق الشاعر بالمدينة التي يحلم بها ويتمنى أن يجدها؟ والتي كادت أن ترتقي في شعره إلى مرتبة المدينة الفاضلة - كما ذكرنا - التي يبدعها بخياله ويراها بأحلامه مليئة بالفضائل والجمال، والتي يطمح أن يعيش فيها بهناء وسعادة، وهل سر تعلقه بها أنه لم يعرف مدن هولندا التي هاجر إليها فيألفها ويمتزج بأهلها، فظل يشعر فيها بالغربة؟ أو أنه عرفها ولم يعجبه جوها الصاخب، ومزاج أهلها الذين لم يجد بينه وبينهم قواسم مشتركة في الرؤى والمواقف؟ أو أن هؤلاء لم يتفاعلوا معه فشعر برفضهم له، وأحس بغربته فيهم؟ وليكن السؤال بعد ذلك كله: مَنْ يرفض مَنْ؟ هل كان العزازي يرفض المكان الذي يقطنه، فظل يعايشه دون أن يشعر أنه يعيش فيه بسكينة، فكان المكان هو الذي يرفضه، فيتجه منه إلى مكان آخر يجد فيه نفسه وجذوره وهويته؟ وهل كان تعلقه بعمان تبعا لذلك ردة فعل لما لم يجده في نمط حياة المدينة الغربية التي هاجر إليها، حيث لم يجده إلا نمطا مختلفا عن النمط الذي اعتاده في عمان، ولم يجد المدينة الغربية إلا سرابا؟ وهل كانت عمان هي مدينته(قريته) التي كان يحلم أن يعود إليها هاربا من المدينة التي لم يشعر تجاهها بالألفة أو المودة؟ ولماذا لم يذكر الشاعر المدينة التي يقطنها مدة تزيد على ربع قرن لم يزر عمان خلالها إلا مرتين[٣] سريعتين؟! صحيح أن العزازي قد ذكر في مقدمة ديوانه فئة مخصوصة من أهل هولندا عامة، فأورد أسماء مجموعة من أطبائها الذين تعهدوه بالرعاية الطبية وأرسلوه إلى خارجها للعلاج وذلك في مقدمة ديوانه[٤]؛ معترفا بفضلهم عليه في هذا الشأن، ولكن الملاحظ أنه لم يذكر أحدا منهم في شعره فنعرف مشاعره نحوهم، إنه فقط يشعر بفضلهم عليه، ويقدر موقفهم الإنساني منه فترة مرضه. وما تجدر الإشارة

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٥، وراجع مثلا ديوان: "مدينة بلا قلب" **لأحمد** عبدالمعطي حجازي، و" قلبي وغازلة الثوب الأزرق " لمحمد إبراهيم أبو سنة، و"أغاني المدينة الميتة " لبلند الحيدري، و"عيون سلمى " لحسن بكر العزازي.

(٢) **المصدر السابق**، ص١٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٥ ،٥٩، ٦٩.

(٤) **المصدر السابق**، ص١٦.

إليه أن المكان عند الأدباء عامة ليس موقعا جغرافيا وحسب، وإنما هو نسق مهم من أنساق أعمالهم الأدبية، يكتسب أهميته من درجة إحساسهم به وبساكنيه، حتى أنه ليحتل مكانة فنية قد تجعله بؤرة لأعمالهم أو بطلا فيها.

تجليات صورة عمان في شعر حسن بكر العزازي:

شكّل العزازي صورة لغوية شعرية بديلة عن صورة عمان الحقيقية، وقد ظلت هذه الصورة لديه قادرة على النمو والتشكل بأشكال عديدة حتى ملكت عليه ذاتَه؛ فعاش الشاعر في الغربة وطنا لغويا فنيا يرسمه لعمان في معظم قصائد ديوانه، وذلك في ثلاثة أبعاد رئيسة، ضمت تجليات صورتها المتعددة الجوانب، وهذه الأبعاد هي:

أولا ــ البعد الوجداني الذاتي:

إن الناظر إلى عمان من الخارج يرى جبالها وعماراتها وشوارعها وأحياءها، ويرى البون الشاسع بين مستويات بعض هذه الأحياء، وما يتبع ذلك من تباين في المستويات الاجتماعية والاقتصادية بين ساكنيها، ولكن العزازي لم يرها على أساس من هذه المعطيات المادية، ولم يرسمها صورة توحي بمثل هذه المظاهر المحسوسة، فقد كانت لديه صورة وجدانية خاصة تتعلق بها، ويقصر معظم شعره عليها بسبب هذا التعلق، بل إنه لما أراد أن يقول شعرا في غيرها – على قلة ذلك - بدأ بها، وكأنها افتتاحية خاصة للتبرُّك، فقد بدأ بذكرها عندما أراد أن يقول شعرا لجرش بمناسبة مشاركته في مهرجانها سنة ١٩٨٢، يقول:[١]

هل شفَّكَ الوجدُ أمْ ودعتَ أحبابا أمْ هلْ تعلقتَ منْ عمانَ أسبابا
أمْ زاركَ الطيفُ في الأحلامِ منْ جَرسا فخلتَ أنَّ صباكَ الغرَّ قدْ آبا

وصورة عمان التي تعلق الشاعر بأسبابها بعيدة عن التحديد الحسي كما ذكرنا آنفا، فقد استطاع الشاعر أن يلغي المكان المادي المساحي، وأن يُحِلَّ مكانه المكان الشعوري الخاص؛ وبذلك ارتفع بها من المكان ذي القيمة الفيزيقية المحددة إلى المكان ذي القيمة المثالية المطلقة، على نحو يلغي الصفة المادية فيها ليحل محلها التسامي المحض الذي يحسه تجاهها[٢] حتى ليبدو إحساسه بها كإحساس الصوفي المتوحد فيمن يحب، وكأن الله قد جمع له مدن العالم في واحدة؛ فلم يعد يحس بغيرها، فصارت بذلك مكانا يصنعه الوجدان وتحسه الروح، عبر عنه بقصائد عديدة ترسم جوانب صورتها المكتنّة في وجدانه، وتظهرها مكانا خاصا ومميزا، وتظهره كائنا يتميز بشدة إحساسه بها،

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٩.

(٢) لوتمان. يوري، **مشكلة المكان الفني: جماليات المكان**، ترجمة سيزا قاسم، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٦٥.

وغني عن القول إن المكان محتاج - على الدوام - إلى الإنسان لكي يأخذ معناه وصورته، فلا يعود عندها مكانا مصنوعا من مكونات مادية جامدة، وإنما يصبح مكانا آخر حيا وحيويا، يُشْعِر ساكنَه بمعاني الإباء والشوق والأمل والجمال...إلخ، ومثل هذه الروح نجدها في قصيدة "الشبل" التي قالها الشاعر وقد رأى في زيارته السريعة الأولى لعمان سنة ١٩٦٧م أحد أطفالها الفقراء يبيع أقلام الرصاص في أحد شوارعها؛ ولكنه على الرغم من فقره كان عزيز النفس، "وعبثا حاولنا إقناعه بقبول ثمن أكبر لقلمه، فلما عرضنا عليه أن نشتري منه كل أقلامه أبى وقال: مش للبيع"[١]؛ وبذلك أصبحت عمان – التي تحمل معنى الإباء - لديه " مربضَ الأسد "[٢]، وأصبح هذا الطفلُ الصغير "الشبلَ" فيها[٣]، يقول العزازي مخاطبا زوجته بتأثير هذا الموقف الذي يلامس قيما عالية في نفسه ترتبط بقيمة عمان لديه:[٤]

لا تعجبَنَّ وهذا مربضُ الأُسْد   أن تلتقي بالإبا فيهِ وبالرُشْدِ
فالأُسْدُ ما أكلتْ إلا إذا افترستْ   ولا استطابتْ سوى ما طابَ بالطَّرْدِ
حياؤها أنْ تغضَّ الطرفَ مكرمةً   لا هيبةُ الخصمِ قادتها إلى الودِّ
دلّتْ على الأسَدِ الضرغامِ صولتُهُ   شأنَ الضياغمِ إنْ تُحيي وإنْ تُرْدي

وقد تجلى البعد الوجداني الذي ظهرت فيه عمان في شعر حسن بكر العزازي في الصور الأربع التالية:

١ – صورة صلة الشاعر بعمان:

لجأ الشاعر إلى شخصية أمه في قصيدة "سلوت عمان؟!"[٥]، فتصورها تسأله مستهجنة طول غيابه عن مدينته التي يحبها، منكرة قطعه صلته بها، متهمة إياه بنسيانها، وبعدم الاشتياق إليها، وقد جعل الشاعر عنوان القصيدة الجملةَ الأولى في البيت الأول منها؛ ما يعني أهمية هذا الموضوع وإلحاحه عليه، وقد أتبعت أمه هذا السؤال بأسئلة كثيرة أخرى ذات معان مشابهة، وتراه يلوذ بالصمت وقد أخذته المفاجأة بهذه الأسئلة المتوالية؛ فتظّنه بصمته يقول لها: نعم، سلوتُها؛ فتجيبه بصوت خفيض غير مصدقة: هذه عمان!! "من يسلو مغانيها؟!"[٦]، ومن لا يشتاق إليها؟! ويلامس

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٩.

(٢) **المصدر السابق**، ص٦٩.

(٣) **المصدر السابق**، ص٦٩.

(٤) **المصدر السابق**، ص٦٩.

(٥) **المصدر السابق**، ص٤١.

(٦) **المصدر السابق**، ص٤١.

هذا العتاب الشديد وترا مشدودا في نفس الشاعر، فتنثال رؤاه، وتجيش عواطفه، ويلجأ في قصيدته إلى أساليب جملة الطلب(استفهام، استفهام إنكاري، دعاء، أمر) المعبرة عن ألوان من المشاعر والأحوال القلبية التي يحسها، علَّها تساعده على البوح بمكنونات نفسه، التي تهمس هي أيضا بما تكنُّه تجاه عمان همسا بما يحمله هذا الهمس من قرب وإشعار بالصدق، ولنلاحظ تكرار حرف السين بصوته الهامس أيضا في "سلوتَ، يسلو، سلوتَها، تسلو، فسلْ، وسلْ، واسألْ"؛ ودوره الواضح في هذا الهمس الرقيق الموجه من الأم المحبة إلى الابن المحبوب في شأن محبوبته في سائر الأبيات، وما لحروف أخرى مشابهة كالشين والصاد من أصوات هامسة مشابهة تؤدي الوظيفة ذاتها، هذه الأصوات المتلوّة بقافية (الألف) المساعدة أيضا على البثِّ والتعبير عن الألم والحزن وغيرهما من مكنونات النفس المشابهة الأخرى، المسبوق بحرفي (الياء والهاء) اللذين لهما القيمة نفسها من البث والتعبير، بل إن اجتماع هذه الحروف معا في آخر كل بيت (يْها) ليعطي هذه الآهة الطويلة المعبرة عن الألم والحزن للبعد عنها:(١)

سلوتَ عمانَ ؟! مَنْ يسلو مغانيها؟! وهلْ تطيبُ ربًا إلاّ روابيها؟!
أما افتقدتَ فيها صِباً وملعبَهُ ؟! ألمْ تشُقْكَ عيونٌ للمها فيها؟!
سلوتَها ؟!...فهلِ السلوانُ شارتُهُ فيضُ الدموعِ على الخدينِ تجريها؟!
وكيفَ تسلو رؤىً ما زلتَ تعهدُها؟! فسلْ عيونَكَ ما أجرى مآقيها؟!
وسلْ فؤادَكَ عمّا باتَ يوجعُهُ؟! أهلْ بهِ النارُ؟ واسألْ عمَّ يذكيها؟!

وتبدو شخصية أم الشاعر لائمة من نوع مختلف، فهي تلوم على توهّم انقطاع صلة الشاعر بعمان، وليس على نشوئها واستمرارها شأن اللائمات العاذلات، كما تبدو هذه الشخصية أيضا قناعا بسيطا يتقنع الشاعر به ليُظْهِرَ من خلاله مشاعره الخاصة تجاه عمان بهذه الصورة الدافئة الرحيمة، وذلك بأسلوب متميز بالحنان الأمومي يشبه الحنان الذي تظهره أمه له، وهو بهذه الطريقة الفنية الدرامية يحاول أن يخلق جوا يساعده على البوح بكثير مما يريد البوح به عن صورة صلته بعمان، كما يساعده أيضا على الابتعاد عن رتابة الشعر الغنائي الذي غلب على أكثر قصائد ديوانه، إن هذا الحوار المتخيل يكاد أن يكون حديثا دراميا داخليا – نجويا - يعبر الشاعر من خلاله عن مشاعره التي يحسها تجاه عمان، وبالتالي فإن صورة أمه (القناع) التي يتخيلها تلومه على عدم تواصله معها هي صورة نفسه اللوامة التي تلومه على الابتعاد عنها.

وإذا كان العزازي يحس بحنان عمان التي تحاوره أمه في شأن ابتعاده عنها؛ فإنه يرى هذه

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤١.

المدينة في الواقع السياسي والاجتماعي والإنساني أما تحمل صفات الأم وسجاياها(١)، فقد أسكنت "في قلبها كل العرب...فصاروا لها الأبناء، وصارت لهم الأم التي لا تفرق بين واحد منهم"(٢)، والأم بطبيعتها مفطورة على الحنان، مجبولة على العطف والرحمة... وهي قادرة على منح ذلك لأبنائها جميعا(٣)؛ وبفعل هذا الإحساس فقد نشأ بين الشاعر وبينها رباط وثيق جعل لها في قلبه كل هذا الحب، فرآها عظيمة عظمة الأم في عيني طفلها(٤)، وصارت صلته بها وثيقة متفردة، وجاءت صورتها بناء على ذلك متفردة "عمان...لا نظير لها"، يعجز الشاعر نفسه عن وصفها:(٥)

عمانُ لفظٌ ومعنىً لا نظيرَ لها   في النطقِ قاطبةً أو في معانيهِ
ولا ربى كربى الأردن صامدةً   تزري بطعم الردى مهما تعانيهِ

وعلى عكس إحساس بعض الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين بمدنهم فإن العزازي لم يشعر بانقطاع صلته بعمان، على الرغم من طول غيابه عنها، فهي المدينة التي يجد فيها ما يبحث عنه من رؤى وأحلام، فهي المدينة التي فتحت ذراعيها لكل عربي من مختلف أرجاء الوطن الكبير، ولكل وطني من مختلف أنحاء الوطن الصغير كما أشرنا، فجاء أبناؤها " وطنيون: يحبون وطنهم، ويحبون أمتهم، ويكرهون أعداءها...وكنا نحس بين أهالي... عمان مشاعر أخوية نكاد نلمسها بأيدينا، فنجد الناس قريبين من بعضهم بعضا "(٦)، وكأنهم يأخذون هذه الصفة من معنى اسم مدينتهم(٧)، ومن صفات أهلها المتميزين " بالانفتاح والاستقبال والحرارة

(١) منصور نصرة، **القرية في الشعر العربي المعاصر**، مركز إسكندرية، الإسكندرية، ١٩٩٦، ص٢٠٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: منصور نصرة، القرية في الشعر العربي المعاصر.

(٢) رناد الخطيب، **عمان في عيون الشعراء**، أمانة عمان الكبرى، عمان، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، [مقدمة حيدر محمود للكتاب]، ص٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: رناد الخطيب، عمان في عيون الشعراء.

(٣) منصور نصرة، **القرية في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٠٩.

(٤) يرى باشلار أن الأطفال يرون "الأشياء مكبرة"، باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، وزارة الإعلام، ودار الجاحظ، بغداد، [١٩٦٣؟]، ص١٨٤، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: باشلار. جاستون، جماليات المكان.

(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٦) أمين شقير، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الثالثة"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر عمان: واقع وطموح"٢٧-٢٩حزيران، ١٩٩٥، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس)**، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٤٤.

(٧) أطلق الملك اليوناني بطليموس فيلادلفوس(٢٧٥–٢٤٧ ق.م) على عمان اسم Philadelphia، ومعناه المحبة الأخوية؛ ما يوحي بالرحمة والألفة والأخوة، عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص١٢٧، وانظر: محمد الكردي، **عمان: تاريخ وحضارة وآثار "المدينة والمحافظة"**، ص٤٩،١٦، وسميرة عوض، " لا غريب في عمان"، **عمان كما يراها المثقفون**، إعداد رابطة الكتّاب الأردنيين، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، (سلسلة كتب ثقافية: كتاب الشهر،١١٢)، ص١٤١.

والمودة "[١] ومن البيئة المتسامحة التي ولدت المدينة في كنفها، حيث " التقى التسامح الشركسي بالتسامح البدوي"[٢]، لقد أحب الشاعر في عمان صفاتها، وصفات أهلها، فجاءت صورتها جميلة مشرقة محبوبة:[٣]

لا تسألونيَ عمّا في حبِّها قدْ دهاني
عمانُ أهلٌ ورَبْعٌ ومنبعٌ للحنـــــــانِ

فقد أصبحت لدى الشاعر الرَّبْعَ الذين يفخر بهم، والأهل الذين ينجدونه إذا ما حزبته المصاعب، كما أصبحت لديه نبع الحنان الذي ينهل منه؛ وبذلك فقد شعر في كنفها بالأمان، فصارت الأم التي يشعر بأمومتها، في حين أراه يحس غيرها من مدن الغربة – وإن لم يذكرها في شعره - زوجة أب لا تشعره بحنان، ولا يحسُّ في كنفها بأمان.

وبسبب تعلق الشاعر بعمان فإن صورتها لم تفارق خياله، فهي كلُ رحيم وجميل لديه، ولنلاحظ طبيعة الصورة الرحيمة والجميلة التي يُظهر الشاعرُ عمان بها، المتمثلة في كونها أما، وفي كونها لحنا عذبا، وأغنية جميلة، وقصيدة معلقة برموش العين بما توحي به صورة التعليق من معنى ارتفاع القيمة والنفاسة والأهمية التي عرفناها للمعلقات في الشعر الجاهلي، وهي كذلك الذكر الذي يلهج به على الدوام حتى تستغرقه حالات خاصة في حبها تشبه حالة الاتحاد عند أهل التصوف كما أشرنا؛ فيصلي متهجدا في محرابها، يدعو ربه متضرعا أن يعيده إليها، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الشعور الرقيق المرهف على شعر الشاعر، فيأتي شعره مليئا بالعاطفة المتوقدة، ولا ينبغي لصيغ الفعل الماضي المتكررة في الأبيات التالية " كانت(مكررة)، تهجد، انطوى، ألفيناه" - أن تأخذنا بعيدا، فالشاعر لا يقصد بها الزمن الماضي الذي مضى وانقضى فقط، وإنما يريد بها الماضي والحاضر الذي يعيشه والمستقبل الذي يأمله:[٤]

عمان كانت له لحنا وأغنيةً وكانت الأمَّ والأردنَّ كان أبا
كانت قصيدته كانت معلقة على الرموش تناجي الجفن والهُدُبَا
بها تهجد ليلا حين نسمعُهُ إذا انطوى الليلُ ألفيناهُ منتحِبا

وإذا كان الشاعر يرسم لنا صورة صلته بعمان، وصورة موقفه منها على لسان أمه التي تعاتبه في طول غيابه عنها فإنه يكمل رسم صورة هذه الصلة من خلال قصيدة "باقة"، التي يصور

(١) أمين شقير، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية، الشهادة الثالثة"، ص٤٣.
(٢) عبدالرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٩٢.
(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٧.
(٤) **المصدر السابق**، ص٧٥.

فيها مشاعره تجاه ابنته سلمى، حيث تبدو صورتها أملا بالمستقبل المشرق، وإذا كان الشاعر قد فقد بعض الأمل بفعل ما أصابه من خيبات الأمة وانكساراتها، وبفعل ما تعرض له من آلام وأسقام وبُعْدٍ عن عمان فإن ابنته سلمى تعيد إلى نفسه بعض الأمل بأن يلمَّ الدهرُ شملَه بها، وحُقَّ لنا أن نسأل: هل كانت سلمى هي عمان؟ التي تمنى الشاعرُ أن يجمع الدهرُ شَمله بها عندما قال:[(١)]

إن دهرا يَلُفُّ شملي بسلمى لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

وحُقَّ لنا أن نسأل أيضا: هل كانت(عيون سلمى) هي عيون عمّان التي قال من أجلها أغلب شعره؟ والتي تكاد أن تنزل من نفسه منزلة تعلو منزلة ابنته سلمى نفسها، ولنلاحظ رهافة مشاعر الشاعر تجاه ابنته، ورقة عباراته المعبرة عن حبه لها في قصيدة "باقة"، التي قالها فيها وقد جاءته تزوره في المستشفى، تحمل باقة من الزنبق عذبة الشذى تقول له ببراءة الطفولة: يا بابا "عندما تزيح الممرضة العصابة عن عينيك...سترى أنها صفراء"[(٢)]، غير مدركة أن أباها قد فقد بصره، فنجده يقول لها بكل عذوبة ورقة: " يا عيوني أنت يا سلمى، ما خلق الباري كسلمى، أنت...عبير الزهر، عيني شاهدت منك...أحلى ما بحوّا، أنت نورُ العين"[(٣)]، وظنناه سيستطرد بالمزيد من الجمل والعبارات المشابهة المعبرة عن مشاعره الأبوية الرحيمة تجاهها، أو أنه سيتوقف عند هذا الحد من العبارات والجمل، ولكننا نجده ينتقل من ذلك إلى رؤيا شعرية أخرى، فيفاجئنا بقوله: "إن سلمى مثل عمان!"[(٤)]؛ فتكون عمان لديه هي المشبه به، وسلمى هي المشبّه أو الشبيه بما للمشبه به من ميزة الزيادة في الصفة على المشبه، إنه ليشبه المعلوم بالمجهول، فحب ابنته الذي وصفه لنا حب كبير كما عبّر عنه، ولكن يبدو أن حبه لعمان أكبر من ذلك، بدلالة عبارته "إن سلمى مثل عمان التي لم تزل في خاطري والعين ضوا"، إن الشاعر بعد أن شكّل ملامح المشبه ابنته "سلمى" بهذا الجمال الفائق جعلها "مثل عمان"، تاركا لنا تخيّل جمال صورة عمان بعد ذلك، بل إنه ليجعل سلمى رسولا يحمِّلُها رسائله إليها؛ ما يشير إلى المكانة العالية التي تتمتع بها في نفس الشاعر، التي تفوق عن

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥، والبيت لحسان بن ثابت:

إن دهرا يَلُفُّ شملي بجُمْلٍ لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

حسان بن ثابت(ت٥٤هـ/٦٧٤م)، **ديوان حسان بن ثابت**، حققه وعلق عليه وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤، ج١ص٥١٧، والبيت منسوب أيضا إلى عمر بن أبي ربيعة:

إن دهرا يَلُفُّ شملي بسُعْدى لزمانٌ يهمُّ بالإحسانِ

عمر بن أبي ربيعة(ت٢٣هـ/٦٤٤م– ٩٣هـ/٧١٢م)، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، (كتاب التراث، ٢)، ص٢١٩.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص٣٥.

(٤) **المصدر السابق**، ص٣٥.

مكانة أقرب المقربين منه:(١)

يا عيوني أنتِ يا سلمى وما	خلق الباري كسلمى ثمّ سوّى
أنتِ نورُ العينِ في ظلمائِها	وعبيرُ الزهرِ في روضٍ مروّى
حينَ غابَ النورُ، عينيْ شاهدتْ	منكِ عبرَ الأذنِ أحلى ما بحوّا
إنَّ سلمى مثلُ عمانَ التي	لمْ تزلْ في خاطري والعينِ ضوّا
خبريها يا سليمى إنَّ في	ذكرِها العاطرِ للحبِّ سموّا

وإذا كان الشاعر يوجه الخطاب إلى نفسه بلسان أمه بضمير المخاطِب القريب في قصيدة "سلوتَ عمان؟!" فإنه يوجهه إلى ابنته سلمى (المخاطَبَة) المشبهة بعمان بالأسلوب المباشر القريب نفسه؛ ما يشير إلى قرب عمان منه، وشدة صلته بها، ولنلاحظ أن صورة صلة الشاعر بالمدينة قد أتت من خلال صورتي راحمتيه: أمه، وابنته(٢)؛ وبالتالي فإن عمان متصلة بالشاعر على الدوام، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فأمه تمثّل الماضي والحاضر وابنته تمثل الحاضر أيضا والمستقبل.

ونتيجة لإحساس الشاعر بحنان عمان وبقوة صلته بها فإنها لا تبدو لديه موطن صراع اجتماعي أو طبقي، وإنما مكان دفء وألفة، فهي منسجمة مع ريفها، متحدة بالطبيعة المجاورة لها، وقد ظهرت صورة هذا الريف الهادئ من خلال صورة الريف الأردني المتصل بها بشكل مباشر أو غير مباشر، وهي صورة جميلة هادئة تُشْعِر بالألفة، فالشاعر يبحث عن الطبيعة الرحيمة المليئة بالمناظر الموحية بهذه الصفة، فنراه يصور لنا شجر الدفلى يقبّل وجه نهر الشريعة، والقُمْري يجاذب الجنادب رخيم الألحان، والرعاة يعزفون ويغنون، وهذا جو يحس الشاعر فيه بقدر كبير من الدفء والتواصل والسعادة، والرومانسيون بطبيعتهم متعلقون بالطبيعة وبالريفيين وبالرعاة الودعاء، الذين يحتفظون ببساطتهم بعيدا عن ضوضاء المدن(٣) وضجيجها. ويرسم العزازي صورة هؤلاء الريفيين في بعض ضواحي عمان القريبة "البيادر، وناعور"، معجبا بما بينهم من صلات إنسانية

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٥.

(٢) كما أشار الشاعر إلى زوجته إشارتين سريعتين، في الأولى ذكرها بكنيتها، شاكيا لها شدة غرامه بعمان:

يا أمَ سلمى غرامُ الحرِّ يضنيهِ	البينُ أبعدَهُ والشوقُ يدنيهِ

حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٦٥.

وفي الثانية ذكرها بالضمير الدال عليها، وذلك عندما هزّه موقف الطفل الذي يبيع أقلام الرصاص في أحد شوارع عمان، عندما أبى أن يبيعه القلم بثمن أغلى من ثمنه الحقيقي أو أن يبيعه أقلامه كلها عندما أحس أنه يريد أن يتصدق عليه، يقول:

لا تعجبَنَّ وهذا مربضُ الأُسْدِ	أن تلتقي بالأبى فيهِ وبالرُشْدِ

حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٦٩.

(٣) عيسى يوسف بلاطة، **الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠، ص٥٨.

يحبها، وهو عندما يصور هذه الأجواء الزاخرة بمكونات الريف الأردني من بيادر الحصاد والمذرّين و"هبوب الهوا " فإنه يشعر بالراحة والسعادة، ونراه يكرر حرف الاستفهام(هل) في كل بيت عندما يرسم مثل هذه الصورة؛ ما يوحي بشدة تعلقه بهذه الأجواء، وبصورها المختزنة في وجدانه، وكأنه يحاول أن يطمئن على استمرار وجودها في هذا الريف:(١)

هلْ الشريعةُ فيّاضٌ كعادتِه؟ وهلْ تقبِّلُهُ الدفلى على الثَّغْرِ؟
هلْ للجنادبِ موسيقى منغمةٌ؟ وهل تغنّى على ألحانِهِ القمري؟
هلْ الرعاةُ إلى الأغنامِ قد دبكوا على المزاميرِ حتى مطلعِ الفجرِ؟
وفي البيادر هلْ "هبَّ الهو ا"(٢) وشدا له المذرّي فأشجى الروحَ بالسّحْرِ؟
وهلْ بناعورَ ظلَّ الظبي يشردُ من لفحِ الهوى ويطيلُ الوصلَ بالسرِّ؟

ويبدو أن مثل هذه اللوحة الكبيرة المليئة باللوحات الجزئية صورة محببة لدى أكثر الشعراء العرب المهجريين(٣)، يحنّون من خلالها إلى الأجواء الريفية الهادئة التي افتقدوها في مدن الصخب والاغتراب، ومثل هذه الصور الجميلة المعبرة عن الاتحاد بالمحيط والانسجام معه نجدها عند الشاعر في مواضع كثيرة أخرى من ديوانه(٤)، ويبدو العزازي في هذا الشأن متأثرا بأسلوب عرار من حيث عنايته ببيئة الريف الأردني وتعلقه بها، باعتبار ذلك مظهرا جماليا رومانسيا يحبه الشاعر، وباعتباره مؤشرا وطنيا دالا على الانتماء أيضا.

وقد بدت عمان كذلك - في شعر العزازي- في وصل دائم معه، فهي تبادله حبا بحب، ولنلاحظ قوله في قصيدة "أين النشامى؟": "ماذا فعلتُ؟! وماذا هم به فعلوا؟!"، وأراه يعني عمان بالضمير المنفصل "هم"، مستحسنا مواصلتها حبَها له، الذي " لا يجفو" ولا ينقطع ليصل مرة أخرى، إنه حب مستمر لا تزول ذكرياته من نفسه حتى تفارق روحه جسده:(٥)

ويلي من العشقِ ويلي من جريرتِهِ ماذا فعلتُ وماذا همْ بهِ فعلوا
عشقُ الغواني وصالٌ تارةً وجفا وعشقُ عمانَ لا يجفو ولا يصلُ

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٢.

(٢) إشارة إلى ما كان يردده المذرّون من أهازيج شعبية خلال ممارستهم عملهم في بيادر الحصاد، من مثل:

"هبْ الهـوا يـا ذاريْ كيْلَةْ بَـــلا مصاريْ
هـبْ الهوا يـا ياسيـنْ يا عـذاب الدرّاسيـن!"

(٣) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه**، دار المأمون، دمشق، ١٩٧٨م، ص٤٤١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية.

(٤) انظر مثلا: حس بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٣،٢٥.

(٥) **المصدر السابق**، ص٤٣.

مزقــزقٌ كعصافيــر ٍ مفــرِّخةٍ بين الجوانحِ أو كالجرحِ يندملُ
لكنَّ آثارَهُ في النفسِ باقيةٌ حتّى يزيلَ ندوبَ الأنفسِ الأجلُ

ولا بد من التأكيد على أن تصوير الشاعر لعمان بهذا الشكل المثالي دليل على حبه لها، وتعلقه بها، فنجده يعمد إلى خلق صورتها حسبما يحب ويرغب، ليتخيل أنه يسكنها عندما تفوته حقيقة العيش فيها، فيعمد إلى استحضارها وهي البعيدة عنه إلى مكانه وزمانه الخاصين؛ وبذلك فإن العزازي يحمل عمّانه معه أينما حلَّ أو ارتحل، فهي لديه مكان نفسي داخلي خاص يعيش فيه بهناء، ويتمتع بجماله متى شاء وكيف شاء، وتبدو لديه صورتها بأبهى هيئة يمكن تخيلها.

لقد جاءت صورة علاقة العزازي بعمان صورة رحيمة، فهي المدينة الوادعة التي يألفها أبناؤها ويتواصلون معها، وجاء أهلها على شبه منها متواصلين محبين، وكثيرا ما يحدث التشابه بين الإنسان والمكان الذي يسكنه، فالمجتمعات تكون على صورة المدن، فللمدن شخصية أو روح تنتقل عبر الأجيال(١)، وسر خاص يطبع ساكنيها بطابعها، وقد كان لعمان سر صغير خاص بها يجعل الإنسان فيها أكثر رحمة ورقة وتواصلا، ويكمن هذا السر في أنها "لا تبقي من يعيش فيها على علاّتهِ، بل تجعله إنسانا آخر أفضل قليلا أو كثيرا...إن عمان تعمِّنُ أي تؤنسن من يسكن...فيها، فالعماني من دمشق هو أفضل من الدمشقي الحاف، وكذلك العماني من يافا، أو من السلط، أو من الكرك، أو من بني حسن، أو بني خالد، وهو غير أهله الأولين، لقد أنسنت عمان الشاعر مصطفى وهبي التل، ذلك الحوراني العصبي على دمشق، فأصبح عمّانيا، وسع قلبه الكبير العرب وغير العرب، وجعلت عمان من...النجدي الأديب عبد الرحمن...منيف ثائرا يحمل عمان الوحدة والثورة في قلبه أينما ذهب"(٢)، لقد صور العزازي عمان بصورة المدينة الوادعة، المليئة بمعاني التراحم والمحبة، ولم نرَ من خلال شعره أي صورة توحي برفضه لها أو بقطيعته معها شأن بعض الشعراء العرب المحدثين الذين رفضوا مدنهم، أو شأن بعضهم الآخر الذين كانت مدنهم منهم في موقع الضد، فعمان عنده مدينة ارتبطت صورتها بصورة الأم الرؤوم أو الابنة المحبة، أو بصورة الريف الذي يألفه أهله ويحبونه، فظل يتواصل معها بكل مشاعر الرحمة والألفة، بل إنه

(١) انظر: أوينموس. جان، "الإنسان والمدينة"، **الإنسان والمدينة في العالم المعاصر: ١٣مقالة في هذه المواضيع لمحاضرين ومفكرين فرنسيين**، تعريب كمال خوري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧، ص٥-٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: أينموس. جان، "الإنسان والمدينة ".

(٢) هاني السعودي، "عمان في عيون العمانيين: المهن والحرف والفئات الاجتماعية: شهادات: الشهادة الثانية"، **(عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران:أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧-٢٩حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٩٢.

ليعدُّ بُعْدَهُ عنها وانقطاع صلته بها عقوقا وكذبا "في محبتها"، والقرب منها صلة رحم "وهدى ونورا...وإيمانا":[(١)]

والبعدُ يا ربِّ زورٌ في محــبتها   يظلُّ في أحسنِ الأحوالِ بهــتانا
وقربها صلةُ الأرحامِ مــنزلة   هدىً ونورا لمن يهــوى وإيمانا

٢ - صورة فراق عمان:

مثلما أحس العزازي بحنان عمان وباستمرار صلته بها، فقد أحس بفراقها صعبا على نفسه، فصور هذا الإحساس وهو يطل عليها من نافذة الطائرة المقلعة به منها، فبدا متألما حزينا، تسكب عيناه الدموع وهو يلقي عليها نظرة الوداع، ولاستكمال رسم هذه الصورة نجده يشخِّص من نفسه شخصا آخر يخاطبه، فيصور بؤس حاله ساعة رحيله عنها: فعيناه تودعانها تدوران في أرجائها مذهولتين، وتودعان أحبابه فيها بكل مشاعر الحزن والألم، ولنلاحظ أن أبيات الشاعر التي ترسم هذه الصورة تزخر بالجمل الفعلية المليئة بالحركة والاضطراب، المعبرة عما يعتمل في نفسه من الاحتراق الداخلي المصور للشدة التي يعانيها، والمتمثلة بالعيون الحائرة، والنظرات المتقلبة، وصورة التشييع التي قد توحي بتشييع الموتى، ولنلاحظ الأفعال التي يستعملها لتوديع عمان في قصيدة "طائر الأشواق" التي توحي بالخوف والاضطراب والألم، "تجيلُ طرفا...دوارا، حارتْ عيونك، تشيّعُها، لبئس يوما، وقفنا كي نودعها، نلثم أحجارا وأشجارا ":[(٢)]

تجيلُ طرفاً على عمانَ دوارا   والدمعُ يهطلُ منْ عينيكَ مدرارا!
حارتْ عيونُكَ في دارٍ تشيُّعها   قبلَ الرحيلِ أمْ الأحبابَ والجارا
لبئسَ يوما وقفنا كي نودعَها   فيهِ ونلثمُ أحجارا وأشجارا

ولما كان شعر العزازي عواطف ذائبة ومشاعر رقيقة تجاه عمان، فقد ابتعد شعره فيها عن الجزالة والفخامة، واقترب من الرقة والسلاسة، فهو كغيرة من الشعراء العرب المهجريين يرسل نفسه في شعره إرسالا، فيأتي هذا الشعر سهلا منسابا، والشاعر المغترب عامة لا يقف كثيرا عند ميزة الجزالة، ولا يتعامل مع البديع وما شابهه من محسنات، فهي تتطلب نوعا من الاستقرار والراحة النفسية[(٣)]، ما يفتقر إليه العزازي والشاعر في الأبيات التالية يرسم صورة أخرى لفراقه عمان، فيستحضر صورة يوم القيامة بما فيه من خوف وذهول يصيب الناس، يضيف إليها صورة

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٨٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص٧٣-٧٤.

(٣) عبده بدوي، **الغربة المكانية في الشعر العربي**، ص٣٨.

أخرى موحية بمثل هذا الخوف متمثلة بالعنقاء، التي يتصور أنها تختطفه من حضن عمان، فلا يعود بمقدوره العودة إليها، إلا أن الشاعر على الرغم من اتكائه على هذه المرجعيات العقيدية والأسطورية يسوق صورة خوفه وذهوله بأسلوب شعري سلس بعيد عن التعمّل والتصعيب كما ذكرنا، ويجب التنبيه مرة أخرى إلى تركيز الشاعر على الجمل الفعلية التي تدفع بالحركة المتلاحقة والمؤدية إلى الجيشان العاطفي، "حانت الساعة، وَجَفَتْ، مارتْ، تذكي، أحسبها، باتَ، تبَّ، كانا، صارا":(١)

وحانتْ الساعةُ الكبرى فما وجفتْ   أرضٌ كقلبِكَ أو مارتْ كما مارا
غداةَ طارتْ بنا في الجوِّ طائرةٌ   وقودُها لوعتي تُذكي بها النارا
ما كنتُ أحسبُها عنقاءَ مغربةً   أو أن (حنظلةً) قدْ باتَ طيارا
تبَّ الرحيلُ وتبتْ ساعةٌ شهدتْ   مرَّ الفراقِ فلا كانا ولا صارا

ولنلاحظ إحساس الشاعر – في الأبيات التالية - بزمان الفراق الذي يعيشه بعيدا عن عمان، فهو زمان تيه وحياة ضياع، ليس لها من حصيلة إلا الخيبات المتواصلة، وجمع الأصفار بعضها إلى بعض؛ ما يدعوه إلى الاعتذار لعمان عن هذا الفراق(٢)، لنلاحظ وقع هذا الفراق على نفسه، فهو يعيشه أعواما طويلة من الأشواق المحرقة، وسنوات مديدة من التيه والحيرة، بما في السنوات من معنى الشدة والصعوبة، كما أنّه يعيشه ليالي، بما فيها من معاني السواد والظلام والمحاصرة:(٣)

عشرونَ عاما من الأشواقِ والصبرِ   مرَّتْ فكيفَ انقضَتْ؟ واللهِ لا أدري!
جرى بها الدهرُ تكذيبا لمَنْ زعموا   أن الزمانَ الذي نخشاهُ لا يجري
تلك الليالي وهي في نظري   صِفْرٌ يضاف بهذا البين للصِفْرِ
بلى وربكِ يا عمانُ معذرةً   فلا تعدّي سنيَّ التيهِ من عمري

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٣-٧٤، وحنظلة الوارد ذكره هو حنظلة بن صفوان الرسّي، انظر: ابن حبيب، أبو جعفر محمد بن حبيب بن أبي أمية بن عمرو الهاشمي البغدادي(ت٢٤٥هـ/٨٥٩م)، **المحبّر**، رواية أبي سعيد السكري، اعتنى بتصحيحه إيلزه ليختن شتيتر، دار الآفاق الجديدة، بيروت، [ت]، ص١٣١،٦، وانظر: ياقوت الحموي(ت٦٢٦هـ/١٢٢٥م)، **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٩م، ج٣ص٤٣-٤٤، ويقال: "حَلّقَتْ به عنقاء مُغرِب"، كناية عن استحالة رجوعه، الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل(ت٣٥٠هـ-٩٦١م/٤٢٩هـ-١٠٣٧م)، **التمثيل والمحاضرة**، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء التراث العربية، القاهرة، ١٩٦١م، ص٣٦٥.

(٢) كرر العزازي كثيرا هذا الاعتذار في مواضع أخرى من ديوانه، انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥-٧٦.

(٣) **المصدر السابق**، ص٣١.

إن شخصية العزازي لتظهر عارية في لحظة فراقها عمان إلا من آلامها، فنراه يضرع إلى الله أن يرحمه من هذا الفراق(العذاب)، تارةً يدعوه بصيغة الجمع "الله يرحمنا، البين ضيعنا، نار...في حنايانا "، وتارةً أخرى بصيغة المفرد "يا ربِّ(مكررة) في البين، عندي، صرتُ، لم أجارِ، أنا، أعبُّ"، إن تكرار الدعوات إلى الله والتضرع إليه في شأن فراقه عمان بهذه الصيغ الكثيرة دليل على ما يعانيه الشاعر جرّاء هذا الفراق، ثم إنه يوسِّع صورة إحساسه بفراقها فيصور نفسه مترددا حائرا كأنه قد أضاع بوصلته التي يهتدي بها، فيبدو "أحير من ضب "، مرددا بألم عبارة "اللّهْ يرْحَمْنَا"[(١)] التي يرددها أهل عمان عند شعورهم بمثل هذا العذاب، فقد كان الشاعر يحس بألم الفراق، وبعدم الراحة في أي مكان يقطنه عداها، حتى وإن كان جنات تتدلى "تينا ورمانا"، في حين كان يرى عمان جنته الوارفة وإن كانت قفرا بلقعا، يقول في قصيدة "صبَا عمان":[(٢)]

اللهُ يرحمُنا!! فالبيـــــنُ ضـيَّعَنا	والشوقُ نارٌ تلظّـى في حنايانا
يا ربِّ في البيـنِ! إنَّ الأرضَ مُقفرةٌ	ولـو تدلَّـتْ تينـا ورمـّانا
وإنَّ عمانَ عنـدي جنةٌ أُنُفٌ	لو أقفرتْ بقيتْ روضا وبسـتانا
يا ربِّ صرتُ بهذا البينِ أحيرُ مـن	ضبٍّ وإنْ لمْ أُجارِ الضبَّ نسيـانا
أنا القطـاةُ اهتـداءً في محبتِها	ومن هواها أعبُّ الكأسَ نشـوانا

٣- صورة الغربة عن عمان:

قال الشعراء العرب في الغربة المكانية كثيرا، ما دفع أديبا مثل أبي الفرج الأصفهاني إلى أن يضع كتابا سماه "أدب الغرباء"[(٣)]، ليدلل من خلاله على عنايتهم بها، كما أضاف مقاطع نثرية في هذا الموضوع إلى الأشعار التي جمعها. وقد كان الشعراء الرومانسيون عامة يشكون غربتهم في الحياة، دون أن يخصصوها بمكان محدد؛ حتى كادت المدينة أن تصبح لديهم رمزا للغربة الرومانسية[(٤)]، ويبدو لي أن أكثر غربة العزازي هي غربة رومانسية، فهو هارب من محيطه المادي الذي يعيش فيه في مدن هولندا، حالم بما يسدُّ فراغ روحه الذي لا يجده إلا في عمان، فصوّر نفسه في هذه الغربة مفردا في جزيرة تحيط به حواجز كثيرة تمنعه من الخلاص من هذا الظرف الصعب؛ فيتملكه اليأس من إمكانية العودة، ويشبِّه ظرفه هذا بظرف طارق بن زياد وجنوده

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى** ، ص٧٩.
(٢) **المصدر السابق**، ص٧٩.
(٢) **المصدر السابق**، ص٧٩-٨٠.
(٣) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين القرشي (٣٥٦هـ/٩٦٧م)، **أدب الغرباء**، نشره صلاح الدين المنجد، دار الكتاب، بيروت، ١٩٧٢.
(٤) عبدالقادر القط، **في الأدب العربي الحديث**، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٢٧.

منقطعين معزولين في بلاد الأندلس؛ فيسأل نفسه: "أين المفر؟"(١)، مستعيرا هذه الجملة من خطبة طارق نفسه في جنوده آنذاك ليجعلها عنوان قصيدته، الذي تتولد فيه الدلالة الكلية للقصيدة(أزمة الشاعر في الغربة)، فهو وحيد مفرد، يبحث عن المفر، وإلى أين يتجه في فراره ليجد المكان الآمن الذي يبحث عنه؟ فالبحر يحيط به من كل جانب، ومن وراء البحر أسوار بعضها وراء بعض، ومن ورائها حواجز أخرى من الأشواك والأفاعي والصخور والصحاري، كل هذه الجزئيات في الصورة يريد الشاعر أن يرسم لنا من خلالها صعوبة ظرفه في الغربة بعيدا عن عمان:(٢)

كلَّما فاضتْ بي الأشواقُ صاحَ اليأسُ بي: أينَ المفرْ؟
حولَكَ البحرُ
وحولَ البحرِ أشواكٌ وغيلانٌ وصخرْ
ومفازاتٌ وراءَ الشوكِ

ولنلاحظ أن الأشواق التي يحسّها الشاعر تجاه عمان مسبوقة بأداة الشرط "كلما"، بما تعطيه من معنى كثرة تكرار الحالة، تلحق بها جملة "فاضت بي الأشواق" بما في الفيض من معنى الامتلاء وعدم القدرة على استيعاب المزيد من هذه الأشواق، ولنلاحظ أيضا جملة جواب الشرط "صاح اليأس بي"؛ بما تعنيه من الملازمة بين فيض الأشواق وصياح اليأس به، وما يعنيه هذا الصياح من شدة الصوت الداعي إلى اليأس من إمكانية النّجاة من هذا الموقف الصعب، ثم إن هذه الأشواق الداخلية الملحة التي يعاني الشاعر لفحها في بلاد الغربة تعاونها وتقابلها "الأشواك" المختلطة بالغيلان والصخور والفيافي، بما بين كلمتي "الأشواق" التي تعتمل في نفس الشاعر نحو عمان والـــ"أشواك" المانعة من الوصول إليها من انسجام صوتي وافتراق معنوي وتعاون عليه فيما بينهما.

ويشعر العزازي بسبب هذا الحصار باليأس يتملكه، فتضيق عليه هذه الدوائر حتى ليكاد أن يختنق، فبعد أن سأل نفسه السؤال النظري "أين المفر؟" نجده يسأل نفسه سؤالا آخر أكثر إلحاحا وتحديدا يوحي بضرورة العمل والحركة: "أين تمضي؟"(٣) في هذا الخضم المتلاطم من المصاعب الداعية إلى اليأس؟ ولكن الشاعر يجيب متمردا على هذا اليأس: إنه يمضي إلى عمان، فهي أمله المنشود، وفردوسه المأمول الذي يبحث عنه، ولنتنبّه إلى جمع الشاعر بين صورة الأندلس "الفردوس المفقود" وصورة عمان التي يفتقدها في هذا الظرف الصعب، التي تصبح المكان الذي يطرد اليأس المتسلل إلى نفسه، حتى لتبدو صورتها لديه بصورة المهرة العربية الأصيلة التي لم

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص٤٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص٤٥.

تزل تسرح في خياله وتمرح، وتضرب بحوافرها النجوم؛ فينير الشرر المتطاير منها ظلمات الغربة التي تلفه[١]؛ وبذلك تصبح عمان المكان المحدد في الواقع مكانا غير محدد في نفس الشاعر، كما تصبحُ الضفةَ الأخرى التي يَعْبُرُ النهر إليها؛ ليتخلص من مصاعبه التي يعانيها؛ فيشعر في كنفها بالأمان:[٢]

خسِئَ اليأسُ
فما عمانُ إلاّ الوحيَ للفنِ والشعرْ
رغمَ أنفِ اليأسِ تبقى
في شعوري والنوى ضِفَّةَ نهرْ
تُنْبِتُ الدفلى
ويبقى البعدُ عنها كبقاءِ الموتِ مرٌّ

وفي صورة شعرية أخرى يحاول الشاعر أن يظهر مشاعره المعبرة عن قسوة اغترابه عن عمان، التي يصورها من خلال قصة شعرية يوجه فيها حديثه إلى عصفور يحطُّ على غصن شجرة، يحذره فيها من الغربة وآلامها - وهو الذي خبرها - وكأني به ذلك العصفور الذي نصحه بعدم الاغتراب، فلما لم يسمع له نصحا - على الرغم من توسله إليه في ذلك - بدأ برسم صورة الغربة القاتلة التي يحسها، إنَّ هذه التجربة قد حركت الشاعر، وأتاحت له إمكانية السرد الشعري والنجوى الداخلية؛ ما ساعده على التعبير عما يحسه من ألم دفين يعانيه في بلاد الاغتراب، عبر عنه من خلال أساليب جملة الطلب التي استعملها كثيرا في قصيدة "العصفور المهاجر"، إن الشاعر عندما يسقط تجربته على ذلك الطائر يشعرنا بالألم في تجربة الغربة عامة وفي تجربته الخاصة، فهو يحس فيها بالوحده والوحشة والانعزال، والإنسان إذا اغترب وانفرد فكرَّ وتوهم وتخيل واستوحش، وتمثل له الشيءُ الصغير في صورته الكبيرة، وارتاب من كل شيء، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع[٣]، فكيف إذا كان هذا الإنسان شاعرا مرهف الحس؟! والموضوع الغربة وما توحي به من آلام وأحزان في بلاد الاغتراب، يقول:[٤]

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٥.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤٥.

(٣) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني(ت١٥٠هـ/٧٦٧م-٢٥٥هـ/٨٦٨م)، **الحيوان**، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، ط٣، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩م، ج٦ص٢٥٠، وابن قتيبة، محمد بن عبدالله بن مسلم (ت٢١٣هـ/٨٢٨م- ٢٧٦هـ/٨٩٨م)، **تأويل مشكل القرآن**، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، [القاهرة]، ١٩٥٤، ص٨٧.

(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٣.

كلَّما حطَّ على الأغصـــ انِ عصفورٌ مهـــاجرْ
أنشبتْ ذكراكَ في عيـــ نِي وفي قلبي الأظافرْ
فأصلي في خشوعٍ لا تهاجرْ لا تسافرْ
طائرَ الأيكِ، ألمْ تشـــ عرْ بقلبِ الغصنِ طائرْ؟!
جزعُ الغربةِ كالطعـــ نِ بأسنـــانِ الخناجـــرْ
فتمهلْ، إنَّ دمعَ الـــ غصنِ في عينـــيهِ حائرْ
علَّهُ يملأُ من ريـــ شِ جناحيْكَ النـــواظرْ

وإضافة إلى شعور الشاعر بالغربة المكانية فقد كان يشعر أيضا بالغربة الحضارية في أوروبا، فهي حضارة تتمثل فيها سطوة المادة على المبادئ والقيم، في حين يرى الشاعر حضارته العربية الإسلامية حضارة مليئة بالمبادئ السامية والقيم النبيلة؛ ما يدعوه إلى الفخر بمهد هذه الحضارة، الذي ظهرت في رحابه الرسالات السماوية، وكم تمنى الشاعر العودة إلى الوطن بعد هذه الغربة القاسية! "كم اشرأبت إلى أرجائه عنقي!"، بما في "كم" من التكثير الدال على شدة الشعور بالغربة بعيدا عنه، وعلى شدة الرغبة في العودة إليه، حتى أنه ليتمنى أنه لم يغادره، "فليت البين لم يكن"(١)، مستعملا "ليت" لتمني ما يستحيل تَحَقُّقُه(٢)، بما يرافق ذلك من إحساس داخلي مليء بالمرارة والحزن واليأس، يقول:(٣)

أنا الذي هاجني شوقي إلى وطني أباحَ للسهدِ عيني ثمَّ للشجنِ
كمْ اشرأبتْ إلى أرجائِه عُنُقـــي! وجالَ في خاطري وانبثَّ في أذني!
ثرى تباركَ بالإسراءِ وانبعثتْ منْهُ الرسالاتُ تهدي عابدَ الوثنِ
تمضي الليالي وأحلامي محلِّقَةٌ إلـــى رباهُ فليـــتَ البيـــنَ لـــمْ يكنِ

لقد كان شعر العزازي تجاه عمان إضاءات مهمة معبرة عن نفسه المعذبة بالغربة، التي أحسَّ بسببها بعذاب الحرمان، وهو الذي كان يأمل أن يعود إليها بعد طول "البين" كما ذكرنا آنفا، بما في البين من البعد والشقاء، ويبدو أن مثل هذا الشعور قد ألجأه إلى استعمال أدوات النداء متألما

---

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥، وراجع قصيدة " أين المفر؟ "، حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٤٥.

(٢) محمد عبدالمطلب، **البلاغة العربية: قراءة أخرى**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧، ص٢٨٠، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محمد عبدالمطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥.

أو شاكيا أو داعيا الله أن يخلصه من هذا البين، وما ترتب عليه من شقاء تملّكه، بل إنه ليسمّي إحدى قصائده "حرمان"، يردد فيها جملا تحمل هذا المعنى، الدال على الفقد والخسران: "يا لَحرمانِك!، حرمتْ عيناي منها، وعذابُ العين في حرمانها"، ومن الغريب أن الشاعر لا يشعر وهو في الغربة أنه يفتقد أحدا أو شيئا، وإنما هو يفقد عمان وحدها:[١]

يا لَحرمانِك لمّا لمْ تَعُدْ بعدَ هذا البينِ من سكانِها!
حُرمتْ عيناي منها زمنا وعذابُ العينِ في حرمانِها

إن إحساس الشاعر الشديد بهذه الغربة - المكانية والحضارية - قد ساعد على تألق شعره في عمان، وعلى زيادة إحساسه بالاشتعال العاطفي تجاهها، والغريب عامة لا يتصرف بكامل اختياره في المكان أو الزمان أو المواقف، فهو لا يملك مثل هذه الإمكانية، بل إنه يبقى يحسُّ بالانفصام عن محيطه[٢] المكاني والحضاري، ولا بد من التنبيه إلى أن اغترابَ العزازي اغترابٌ اضطرته إليه الظروف التي لم تساعده على العودة، فظل يسكن مدنا يجد فيها جسده، في حين كانت روحه تسكن عمان مطمئنة هانئة، ترفرف فوق جبالها، وتَدْرُجُ فرحة مرحة في ملاعب صباه فيها، يشعر تجاهها بشعور الإنسان تجاه بيته الأول، وتجاه المكان الذي يحس في جنباته بالحماية، التي لا توفرها له الأمكنة الأخرى، يقول:[٣]

أين الروابي التي كانتْ ملاعبَنا؟ وما لرهطِ الصبا لم يأتِ جذلانا؟!
وأينَ منْكَ بنو الأردنِ إنْ قصدوا تسابقوا للعلى شيبا وشبانا

إن إحساس الإنسان بالمكان يزداد حدة عندما يقع في ظروف صعبة، كأن يصاب بمرض أو يزج في سجن وما إلى ذلك من ظروف صعبة أخرى[٤]، وقد تعاورت على العزازي - في

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٧.

(٢) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط٢، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٢، ص١١١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣، ينطبق على العزازي في هذه الحالة قول الشاعر:

جسمي معي غيرَ أن الروحَ عندكُمُ فالجسمُ في غربةٍ والروحُ في الوطنِ
فليعجبْ الناسُ منّي أنَّ لي بدنا لا روحَ فيهِ ولي روحٌ بلا بدنِ

ابن المرزبان، محمد بن سهل بن المرزبان الكرخي البغدادي(ق٤هـ/١٠م)، **الحنين إلى الأوطان**، تحقيق جليل العطيّة، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٨م، ص٨٦، ويشار إلى المصدر عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ابن المرزبان، الحنين إلى الأوطان.

(٤) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، **الشعر ومتغيرات المرحلة " الشعر والتراث ": التراث والرؤية الشعرية للواقع**، دار الشؤون الثقافية – وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص٥١، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث".

غربته – انكسارات الأمة والأمراض الكثيرة والظروف القاسية؛ فكانت نفسه متألمة كسيرة، والغربة بطبيعتها ذلة، فإن صاحبتها قلة أو رافقتها علة فإن نفس الإنسان فيها لتمتلئ بالألم والحزن[١]، وإذا كان العزازي شديد الإحساس بعمان في الأصل، فكم سيكون إحساسه عندما توالت عليه الانكسارات العامة والخاصة واشتدت عليه وطأة المرض؟! وصعبت عليه الظروف؟! ومع ذلك فقد كانت عمان سبيل الشاعر إلى الخروج من كل هذه المصاعب والأزمات، فالشعر هو أداته للبوح والتطهير[٢]، والتخفف مما يعتمل في نفسه، فتتطهر نفسه من خلال الإبداع، ويرتاح -مؤقتا- عند البوح، وقد جاءت أشعار العزازي معبرة عن هذه المعاناة التي تمازجت فيها المرارة بالألم، التي لم يجد لها من علاج سوى عمان التي أضحت بحسنها وبهائها ووفائها علاجا لغربته ودواء لآلامه، تشيع في نفسه الآمال الجميلة، وتبلسم فيها الجراح الغائرة:[٣]

تشيعُ في النفسِ آمالا مثلّجةً   في القيظِ، دافئةً في القرِّ والبردِ
تبلسمُ الجرحَ تأسوهُ وتبرئُهُ   كما تداوي الهوى بالوصلِ والسّعْدِ

إن لغة الشعر تتصف بخروجها على النظام اللغوي المستخدم في الحياة اليومية، حيث تتوافر لها درجات من الانزياح تبعدها قليلا أو كثيرا عن اللغة النثرية العادية، ويكون الأمر أكثر وضوحا في حالة الشاعر المغترب، وذلك لزيادة إحساسه بأن الشعر هو مخرجه الوحيد للاتصال بالوطن، فعمان كما رآها العزازي في البيتين السابقين تبدو كالأماني الجميلة التي "تشيع في النفس آمالا "، وهي كالطبيبة التي " تبلسم الجرح، وتبرئه".

لم يكن شعور العزازي بالغربة عن عمان شعورا عابرا أحسّه فترة ثم بارحه لينسجم بعده مع المكان الجديد، وإنما كان شعورا دائما أحس به من أول اغترابه حتى وفاته بعيدا عنها؛ ما زاد في عمق علاقته بها، وما ساعده على التعبير عن أحاسيسه. لقد تعاون في شعر العزازي الإيقاع الموسيقي العام الذي يعطي الشعر من القوة ما يعوّضه عن قلة الدقة[٤] والتصريع[٥] الذي يساعد على خلق تلاحم بين شطري البيت الواحد وعلى تسهيل الدخول في الموضوع مباشرة، وإحداث

(١) ابن المرزبان، **الحنين إلى الأوطان**، ص٦٥.

(٢) محيي الدين صبحي، **دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٢، ص١٥، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: محيي الدين صبحي، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧.

(٤) فراي، نورثروب، **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، الجامعة الأردنية-عمادة البحث العلمي، عمان، ١٩٩١، ص٣٥٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: فراي. نورثروب، تشريح النقد.

(٥) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٣، ٢٥، ٣١، ٣٧، ٤١، ٥٣، ٥٥، ٥٩، ٦٥، ٦٧، ٦٩، ٧٣، ٧٥، ٧٩.

إشباع التوقع لدى المتلقي[١] – مع إيقاع المعنى[٢] الذي شغلت معظمه عمان حتى صار إيقاع شعر العزازي بحق إيقاعَ عمان؛ وتبعا لذلك فقد كانت هذه الغربة مؤثرة في بنية القصيدة لديه، إذ اتسمت قصائده المعنية بها بالوحدة الموضوعية، فكانت كل قصيدة من قصائده مقصورة على موضوع واحد، كما اتسمت هذه القصائد بالوحدة النفسية، فالعزازي شاعر غنائي تنظم قصائدَه وحدةٌ نفسية واحدة.

٤ - صورة الشوق إلى عمان:

إن فرط شعور العزازي بالغربة عن عمان قد جعله يكثر في شعره من ترديد المفردات والعبارات الدالة على الشوق إليها[٣]، فالإحساس بالمكان إحساس أصيل وعميق في الوجدان البشري، خاصة إذا كان هذا المكان وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض، أو يرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا[٤]، ويلاحظ أن إحساس العزازي بالمكان أكبر من إحساسه بالزمان، الذي يرتبط عادة بمراحل العمر المختلفة، ما بين طفولة وصبا وشباب وكهولة وشيخوخة[٥]، فلكل مرحلة عمرية طبيعة أحاسيسها الخاصة، ويزداد ضغط هذا الزمان كلما تقدم العمر بالإنسان، إلا أن ما تجدر الإشارة إليه أن إحساس العزازي بعمان قد ظل متواصلا وقويا طوال مراحل حياته[٦].

ويتخيل الشاعر أحدا يأخذ عليه بعده عن عمان، ما يدعوه إلى استحلاف ابنته بأن تدافع عنه

(١) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـ/٤٠٠٤م)، **كتاب الصناعتين**، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢م.

(٢) فراي. نورثروب، **تشريح النقد**، ص٣٤١، وعزالدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ص٢٢٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.

(٤) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.

(٥) نبيلة إبراهيم، "خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين"، **فصول**، المجلد٩، العددان١-٢، ١٩٩٠، ص٤٩.

(٦) أكثر الشاعر من ذكر أشواقه إلى عمان في مواضع عديدة من ديوانه:

لله درُّك أشواقي التي نزعتْ ... إلى ملاهي الصبِا في موطن الفخرِ
إلى جباه أبيّات إلى خُلُقٍ ... هو السنا من جباه الأنجم الزُهْرِ

الديوان، ص٣٢

فكـــمْ أمانٍ وأحلامٍ تدغدغهُ! ... يميتها البينُ والأشواقُ تحييها

الديوان، ص٤١

ويلي من الشوق ويلي من لواعجه! ... ويلي من البين أشقتني به العللُ!

الديوان، ص٤٤

لا تعذلوني على شوقٍ أكابده ... فعشقها أزهدَ الأشواق في الزهْدِ

الديوان، ص٦٧

- بعد موته - إذا ما لائم لام أباها لاغترابه عنها، أو عاتب عتب عليه لفراقها، وبعد هذا الاستحلاف المؤكِّد على الطلب يأتي بجملة الأمر "قولي"، وجملة المبتدأ والخبر "أبي كانت الأشواق تحرقه"، فقد كان وقود هذه الأشواق وحطبها بل نيرانها، بما في النار من معنى الإحراق، وبما فيها من التعبير عن الشوق الذي يحرق أحشاء الشاعر، وبما فيها من بُعْد ديني يرتبط بمعنى العقاب على ما اقترفه من ذنب لبعده عنها، ومعنى التطهير أو التكفير عن هذا الذنب الكبير، ثم إنه يسفح دموعه السخينة لتطهره هي أيضا ولتترجم أشواقه إليها، ولتشير إلى تحرُّقِه لرؤيتها، ويبدو الشاعر في الأبيات التالية وكأنه يكتب وصية من نوع خاص يضعها بين يدي ابنته داعيا إياها إلى الدفاع عن أبيها:(١)

بالله يا سلمى إذا ما عاتب عتبا   على الفراقِ ولم يعلمْ له سببا
قولي أبي كانت الأشواقُ تحرقُهُ   فكان في شوقِهِ النيرانَ والحطبا
وقد ترى الدمعَ في عينيهِ منبجسا   إذا ذَكَرْتَ الحمى والأربعَ انسكبا

ومن الملاحظ أن صورة شوق العزازي لعمان ليست مجالا للذكرى الساردة، أو معرضا للأطلال الدارسة، وإنما هي صورة تختلط فيها المشاعر الداعية إلى الفخر بالماضي والحاضر، وإلى الأمل بالمستقبل، وهو بتصويره لها بهذا الشكل ينطلق من الإحساس الذي يُشْعِرُهُ بلذة الاستسلام لصورتها الجميلة المرتسمة في خياله، ومن المعروف أن الذكرى الجميلة أو خلق صورة جميلة تشبه الصورة المسترجعة الجميلة تجعل الشاعر يحس بحالة مشابهة لهذا الإحساس الجميل، فاقدا السيطرة عليها حتى وإن كان فاعلا في زمانها، فهو عندما يستذكر هذا الزمان، أو – كما قلنا - يصنعه بخياله بما يشبه حالة الاستذكار "يصبح...مسلوب القدرة "(٢) أمامه مستسلما له، فحالة الذكرى أو ما يشبهها إذا استبدت بالإنسان فإنها "تخضّه وتغيّره"(٣)، فيصبح أسيرا لحالة لا يقوى على مقاومتها، مع التأكيد مرة أخرى على أن صورة عمان لدى العزازي ليست ذكرى مسترجعة حقيقية، وإنما هي صورة مُبْدَعَة للحاضر والمستقبل يرسمها بوساطة خياله، وهو عندما يحس بمثل هذا الاستسلام أمامها تبدو أشواقه إليها متأجِّجة مستعرة:(٤)

يؤجِّجُ الشوقُ في عينيَّ نيرانا   ويورثُ القلبَ فوقَ الحزنِ أحزانا
قدْ ضلَّ حينا بأحشاءٍ ممزقةٍ   وتاهَ في سَجْرَةِ العينينِ أحيانا

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٥-٧٦.
(٢) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٨.
(٣) **المصدر السابق**، ص٧-٨.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

ولنلاحظ جمال صورة الشوق التي يرسمها الشاعر الآتي قسم كبير منها من جمال التوازي في البيتين السابقين، وحسن التقسيم بين شطريهما "يؤجج الشوق - ويورث القلب، في عينيَّ - فوق الحزن، نيرانا - أحزانا، قد ضل حينا – وتاه في سجرةِ "، ما أعطى إيقاعا صوتيا يشعر بجمال الموسيقى في الأبيات وإيقاعا معنويا يشير إلى ما يحسّه الشاعر نحو عمان من أشواق وأحزان وضياع.

ويشعرنا العزازي في قصيدة "صبا عمان" بانتعاش روحه عندما يتخيل نفحات صباها تهب عليه؛ فيقول متشوقا مستسلما لتأثيرها: "اللَّـــ اااااا ــهْ"، جاعلا الفتحة على اللام الثانية للفظ الجلالة ألفا طويلة، معبّرا من خلالها عن زيادة نشوته بعطرها، وارتياحه لعبيرها، ومرددا العبارة الدارجة على ألسنة أهلها "يا مَرْحَبَا وْيَا هَلا "، فهذه النسمة العليلة المنعشة التي يتخيلها تهب عليه من صوب عمان هي النسمة التي تشرح صدره وتفُرح قلبه، وقديما قيل: إن الإنسان " يتروَّحُ...بنسيم أرضه كما تتروّح الأرض الجدبة ببل القطر"(١)، فلا يعود الشاعر يحس بعطر أطيب من شذاها، ولا بنسيم أرق من صباها؛ وبذلك فقد جعل جمال صورة عمان التي يرسمها بجمال الرؤيا التي يحملها لها، والتوقع الذي يحسه تجاهها:(٢)

هبّتْ عليكَ الصبَا من صوبِ عمانا ... فقلتُ: اللَّـــ اااااا ــهْ يرعاها ويرعانا
وقلتُ من نشوةٍ والصدرُ منشرحٌ ... والقلبُ يرقصُ في عطفيْــكَ فرحانا
"يا مَرْحَبَا وْيَا هَلا "، أكرمْ بمنْ نشرتْ ... على الورى طيبَها رَوْحا ورَيْحَــانا
وإنَّ عمانَ عندي روضــةٌ أُنُفٌ ... لو أقفرتْ بقيتْ روضاً وبستانا
ومَنْ بأنسامِها الرحمنُ أكرمَنَــــا ... وبالشذى من عبيرِ الأهلِ حيّــــانـــا

ويصور الشاعر لنا دوام شوقه إلى عمان واستمرار تعلقه بها، ودوام طيرانه – بأحلامه - إليها، إن نام رآها في أحلامه، وإن استيقظ وفارقته صورتها ظل باكيا حزينا، ولنلاحظ أهمية تقديم شبه الجملة "لها" - في البيت الأول - على جملة الخبر "أطير"؛ ما يعني قوة هذه الأشواق، الـــ"مجنحة" التي تساعده على الوصول إليها بخياله، ولنلاحظ أيضا تكرار الجمل الشرطية "إن نمت ظلّ الحلم يقظانا، وإن صحوت جرى مجرى الدموع "؛ ما يعني ملازمتها له ملازمة جواب الشرط لفعله:(٣)

---

(١) ابن المرزبان، **الحنين إلى الأوطان**، ص٤٠، والعسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت٣٩٢هـ/١٠٠١م)، **ديوان المعاني**، بعناية الشيخ محمد عبدة والشيخ محمد محمود الشنقيطي، مكتبة القدسي، [القاهرة]، [ت]، ج٢ص١٨٨.

(٢) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٧٩-٨٠.

(٣) **المصدر السابق**، ص٨١.

لها أطيرُ بأشـــواقٍ مجنحةٍ إن نمتُ ظـلَّ بعيني الحلمُ يقظـانا
وإن صحوتُ جرى مجرى الدموعِ على خـديْ ليركبَ أشواقا وأشجـانا

وفي قصيدة "العصفور المهاجر" - التي أشرنا إلى بعض أبياتها سابقا - نرى الشاعر وقد يئس من استماع العصفور لنصائحِه يحمِّله رسائله(١)، التي هي أشواقه ودموع عينيه المعبرة عنها، ولنا أن نسأل مَنْ المقصود بالضمير المتصل "الهاء"، المتكرر في شبه الجملة "له" في معظم أبيات القصيدة؟ "خذ له من دمعي المشتاق يا عصفور عبرة...خذ له من ضلعي المحروق والأحشاء جمرة...خذ له من تربة المغنى...ذرة"، إن المعنيّ بهذا الضمير هو عمان الغائبة عن العين الحاضرة في القلب، مؤكدا أنه لم يرتح إلى غيرها طوال فترة اغترابه عنها، هذه الفكرة التي كررها في شعره كما ذكرنا سابقا:(٢)

خذْ لَهُ من دمعيَ المشـ تاقَ يا عصفورُ عبرةْ
هتكتْ سرَّ جنوني في هوىً أكتمُ سـرّهْ
خذْ لَهُ من ضلعيَ المحـ روقِ والأحشاءِ جـمرةْ
والهدايا للذي غا بَ عن العينينِ نظرة
خذْ لَهُ من تربةِ المغـ نى وربعِ الأهلِ ذرةْ
علَّها تذكي بهِ الأشـ واقَ للأحبابِ مـَرَّةْ
فأنا والعينُ لمْ نأنـ سْ بهذا العُمْـرِ غيـرَه

وتتزاحم في شعر العزازي الصور الشعرية الرومانسية المعبرة عن الشوق والحنين(٣) إلى عمان، وعما يعانيه جرّاء بعده عنها من ضيق وعدم ارتياح، فلا يعود يرى مهربا من كل ذلك إلا إليها، فهي التي تحمل لديه كل المعاني السامية التي يحلم بها، والتي لا يجدها في غيرها، ويظل يقول القصائد لها بحنين الغائب المشتاق(٤)، ويَحْمِلُها معنى ساميا "يطير به شوقا إلى وطن"؛ ما يدعوه إلى الافتخار بها وبمواقفها، يقول مخاطبا زوجته باثّا أشواقه الحارة لعمان، التي يسميها

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٣.
(٢) **المصدر السابق** ، ص٦٣.
(٣) محمد سمحان، **مقالات في الشعر الأردني المعاصر**، ص٥١.
(٤) يشبه الشاعر في ذلك محمد حسين هيكل، حيث كان يسدل ستائر نوافذ غرفته ويشعل المصابيح، كي لا تشغله أجواء باريس المحيطة عن صورة مصر التي يستحضرها أو يصنعها بخياله، كما كان يفعل الشيء ذاته عندما كان يكمل كتابة القصة في سويسرا أثناء العطلة الصيفية، محمد حسين هيكل، **زينب: أو مناظر وأخلاق ريفية**، [مقدمة الكاتب]، دار المعارف، [القاهرة]، [١٩٧٧]، ص١١.

غراما، يقول:[١]

يا أمَّ سلمى غرامُ الحرِّ يضنيهِ   البينُ أبعدَهُ والشوقُ يدنيهِ
معنىً يطيرُ به شوقا إلى وطنٍ   إلى نسورِ الحمى قد حلَّقتْ فيهِ

ولا أرى الحرَّ المغرم المضنى بحبه لها وبشوقه إليها إلا الشاعر نفسه المتحرِّر من غرام غيرها[٢]، المقصور حبه عليها.

ولكن أشواق الشاعر الممتزجة بالمرارة تزداد عندما يتعذر عليه القدوم إلى عمان[٣]، حيث رغب في زيارتها بعد فترة علاج قضاها في القاهرة مُرْسَلا من أطباء هولندا، فصوّر هذا الشوق الممتزج بالألم والمرارة في قصيدة "تأشيرة"، مستنكرا عدم السماح له بالقدوم إليها، كونه يحمل جنسية دولة أخرى، يحتاج حاملها إلى تأشيرة تمكنه من القدوم إلى الأردن – مع التنبيه إلى أن الشعر ليس وثائق تاريخية أو أحداث يومية عادية- طارحا في قصيدته سؤالا مرا يضاف إلى مرارات حياته: " ما للطريق إلى عمان موصدةٌ؟!"، وكان جوابه في الأبيات التالية ألما واستنكارا، مكرِّرا كلمة " كأنَّ "أو ما يسد مسدّها من كلمات أو معان أو أساليب توحي بالألم والاستنكار، وذلك في كل شطر من أشطر أبيات القصيدة تقريبا: "كأن عمان ما كانت لنا دارا!" وكأنها لم تكن برموش العين عالقة! وكأننا لم نشخص إليها قلبا وأبصارا!؛ وكأننا لم نشخص لها قلبا وأبصارا، و"كأنها ما أتتْ في الليلِ زائرة!" وكأننا لم نأتها في الحلم زوارا...إلخ، وبالتالي فإن منع الشاعر من تحقيق رغبته في القدوم إلى عمان قد استحال لديه تيارا شعريا متدفقا مليئا بالمشاعر الملتهبة، المسكوبة في أسلوب الاستفهام الإنكاري، الذي عبَّر من خلاله عن شعوره الذي تمازجت فيه الألام بالأحزان، والأشواق بالاستنكار:[٤]

ما للطريقِ إلى عمانَ موصدةٌ؟!   كأنَّ عمانَ ما كانتْ لنا دارا!
ولمْ تكنْ برموشِ العينِ عالقةً!   ولا شخصْنا لها قلبا وأبصـــارا!
كأنها ما أتتْ في الليلِ زائرةً!   ولا أتينا لها في الحلمِ زوارا!
ولا اتخذنا من الأشواقِ طائرةً!   أو من حنينٍ إلى عمانَ طيارا[٥]!
ولا حملناهُ ما بينَ الضلوعِ جوىً!   ولمْ نَلِدْ شوقنا كالغصنِ نوارا!

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص٥٣-٥٤.
(٣) وقد كان ذلك سنة ١٩٧٦م.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٧.
(٥) ترد صورة الطائرة والطيار في شعر العزازي في مواقع أخرى؛ ما يوحي بترسخ هذه الصورة القاسية في خياله، فهما اللذان يبعدانه عنها أو يقربانه منها، انظر مثلا: **المصدر السابق**، ص٧٣.

ولا إذا مسَّنا الشوقُ القديمُ لها   خِلنا المسافاتِ أشبارا وأفتارا!
كأنَّ هذا النوى ليسَ ابنَ زانيةٍ   ولا مرارا لعنّـاهُ وتكــرارا

ويزيد استنكاره لحرمانه فرصة القدوم إلى عمان فيتوجه بالخطاب إلى أهل الأردن عامة، جامعا بينه وبين عمان، جاعلا دموعه المسفوحة المعبرة عن تعلقه بها وشوقه إليها تأشيرته التي توصله إلى رحابها:(١)

يا ربعَنا في ربى الأردنِ معذرةً   ما طابَ يومٌ بلا عمانَ بلْ جــارا
تأشيرتي سيدي في الخدِّ قدْ حُفِرَتْ   بأدمــعِ الشــوقِ شطآنا وأنهارا

ويؤكد الشاعر صورة شوقه هذا فيزعم أن لسانه قد كرّر ادّعاء نسيانها، وأنّه زهد في الأشواق إليها، ولكنّ أشواقه ودموعه سرعان ما يكذّبان ادعاءه هذا، فيظل شوقه يلح عليه حتى يستحيل شعره تيارا معبرا عن عاطفة جميلة يحسها تجاهها، ودليلا على روح معذبة بالبعد عنها، حتى أنه ليدعو لها ولأيامه فيها بالسقيا؛ محبة وشوقا:(٢)

فكمْ زعمتُ بهذا البينِ مغتربا   إني زهدتُ بشوقٍ قاصمٍ ظهري!
أقولُ لا مهجتي من شوقها احترقتْ   ولا الحنينُ لكِ المدني من القبرِ
لله دركِ أشواقي التي نزحت   إلى ملاهي الصبا في موطن الفخرِ
يكذِّبُ الشوقُ ما زلَّ اللسانُ بهِ   ويفضحُ الدمعُ ما خبأتُ في الصدرِ
سقياً لعهدِكِ يا عمانُ إنَّ لنا   فيضَ الدموعِ وفضحُ العذرِ بالعذرِ

ويدفع الشاعر عن نفسه تهمة النسيان هذه في قصيدة " سلوت عمان؟!" التي أشرنا إلى بعض أبياتها سابقا، فعندما تتهمه أمه بذلك نراه يكرر صيغا عديدة من الاستفهام الإنكاري، تارة بلا أداة، وتارات أخرى بأدوات عديدة(مَنْ، هل، ما، لما [التي أتت بصيغة[لِمْ] لضرورة الوزن الشعري)، يردُّ من خلال هذه الصيغ عن نفسه هذه التهمة، مصورا نفسه بالهائم بها، فكيف ينساها وهي إنسان العين وهوى النفس ومحبوبة القلب، التي يحلف بها وكأنها كتاب مقدس؟! إنه يكرر عدم استطاعته نسيانها، "لا...لا تطيق على سلوانها جلدا":(٣)

سلوتَ عمانَ؟! مَنْ يسلوكِ عمانُ؟!   وهلْ لعينٍ بلا عمانَ إنسانُ؟!
وهلْ لنفسٍ إذا لمْ تهْوَها خَلَدٌ؟!   وهلْ لقلبٍ عنْ الأحبابِ سلوانُ؟!

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٨.
(٢) **المصدر السابق**، ص٣١-٣٢.
(٣) **المصدر السابق**، ص٤١-٤٢.

وما لعيشِكَ مهما ذقتَ مِنْ رَغَدٍ طعمٌ وأنتَ بوادي الشوقِ هيمانُ؟
ولَمْ بعمان تؤلي دائما قسما كأنَّ عمان إنجيلٌ وقرآن
لا ... لا تطيقُ على سلوانِها جلداً سلوانُ عمانَ آلامٌ وأحزانُ

بل إن شوق العزازي ليوصله إلى حد تمني أن يكون قبره فيها؛ ليعود إلى حضنها، مثلما كان في حضنها أيام طفولته وصباه؛ فيكون حلمه بالرجوع إليها قد تحقق ولو بعد موته[١].

لقد بدت عمان في شعر العزازي فردوسا غادره ولم يستطع الرجوع إليه، فكانت صورتها صورة المدينة التي يشعر في كنفها بالتواصل والرحمة، ويحس عند فراقها بالألم والمرارة، ويعاني قساوة الغربة بعيدا عنها، وتباريح الأشواق نحوها، ومن الملاحظ أن شعر العزازي في عمان يحمل كثيرا من ميزات الشعر العربي في المهجر، الذي ينزع إلى الرومانسية[٢]، ويتصف بالبساطة والتهاب العواطف والارتباط بالوطن والإحساس بعذاب الفراق وألم الغربة ولوعة الأشواق.

ثانيا ــ البعد الوطني السياسي:

النفس البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تتعدى هذه الحدود ممتدة خارجها[٣] متحدة بالمكان الذي تحبه وتنتمي إليه، وعلى قدر إحساس الإنسان بالمكان وارتباطه به يكون إحساسه بذاته، فالإنسان ليس محتاجا إلى مكان يستقر فيه فقط، وإنما هو محتاج إلى مكان يضرب فيه بجذوره، وتتأصل فيه هويته[٤]. وطبيعةُ العلاقة بين الأديب والمكان سر من أسرار نجاح الأدب نفسه، وعامل من عوامل خلوده[٥]، وعندما يفقد الأدب هذه الخصوصية فإنه يفقد أصالته[٦]، وقد

---

(١) كان العزازي يحلم أن يدفن في ثرى الأردن، يقول في هذا الشأن:

يطير بي الشوقُ للأردن كل غدٍ على جناحٍ أوان بعدُ لم يئنِ
وما يحل غدي رغم الوعود بهِ كأنما الغدُ لم يحفل به زمني
إني أعيشُ بحلمٍ لا يفارقني حتى تفارق روحي يومها بدني
أن تدفنوني إنْ حلَّ بي أجلي بطيبِ ذاكَ الثرى بشراكَ يا كفني

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٥، فشابه حلمه بذلك حلم عرار(ت١٩٤٩م) الذي أوصى أن توارى "بعض أعظمه في تل إربد أو في سفح شيحان"، مصطفى وهبي التل(عرار)، **عشيات وادي اليابس**، جمع وتحقيق وتقديم زياد صالح الزعبي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨، ص٤١٤.

(٢) أحمد بسام ساعي، **حركة العربي في سورية**، ص٤٤١.

(٣) نبيلة إبراهيم، "**خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في أدب طه حسين**"، ص٤٩.

(٤) نبيلة إبراهيم، **المرجع السابق**، ص٤٩.

(٥) فالقاهرة عند نجيب محفوظ أو عند أحمد عبد المعطي حجازي، وجيكور عند السياب، ودمشق أو بيروت عند نزار قباني، والأردن بقراه ومدنه عند عرار كلها أمكنه خاصة عني بها هؤلاء الأدباء والشعراء وظهرت من خلال أعمالهم طبيعةُ علاقتهم بها.

(٦) باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ص٦.

وعى العزازي نفسه هذا الأمر، فجعل المكان الخاص بؤرة أُولى تنداح منها دوائر أوسع قد يمر بها الشاعر في مراحل حياته الشعرية اللاحقة، فنجده يقول في هذا المكان الخاص: "وإني لا أعتذر...حين أزعم أن الأدب لا يكون وطنيا دون أن يكون محليا، ولا يكون قوميا – أو حتى عالميا - دون أن يكون قبل ذلك إقليميا"[١]، إن العزازي لا يقصد الإقليمية بمفهومها الضيق المرفوض، وإنما يقصد به الانتماء إلى المكان الخاص الذي يتفاعل معه الشاعر وينتمي إليه، والذي سماه ابن خلدون "العصبية"، التي عدّها أساسا لقيام الدولة واستمرارها[٢]، فذِكْرُ المكان في الأعمال الأدبية ليس انغلاقا ولا تعصّبا، وإنما هو خصوصية خاصة تشير إلى طبيعة علاقة الأديب به، وإلى كونه عنصرا مهما في عالمية الأدب[٣].

والعزازي عندما يذكر عمان باعتبارها المكان الأثير لديه فإنه يذكّرنا بأن لكل واحد منا مكانه الخاص، وأن كلا منا يتذكر بيت طفولته الأول[٤] الذي نُقش في النفس أيام الطفولة والصبا؛ فعمان هي بيتُ طفولة الشاعر ومدارج صباه، وسكنه الذي يجد فيه السكينة، ومدينته التي يحس أنها تحقق طموحه في القيم والرؤى السياسية والوطنية؛ وبسبب هذه المكانة العالية التي يكنها الشاعر لها فإنها تأخذ لديه ملامح المكان الخاص، الذي يبدع في تصويره؛ وبناءً على هذا الإحساس فإن العزازي لم يعش صراعا بين مكانين، أو بين مدينتين، أو بين مدينة وقرية شأنَ كثير من الشعراء العرب المعاصرين والمحدثين، فهي مكانه الذي يحبه، وهي مدينته وقريته في آن واحد، يحن إليها، ويلهج في ذكرها:[٥]

يا ربعَنا في ربا الأردنِ معذرةً ما طابَ يومٌ بلا عمانَ بلْ جارا
ولا سواها من البلدانِ يعجبُنا ولا هوى كهواها أشعلَ النارا

ويعود سبب هذا التعلق(الهوى) في جانب كبير منه إلى أن ظروفا خاصة ومستوى عاليا من العلاقة الوطنية السياسية قد ربطا بين الشاعر وعمان، مثله في ذلك مثل بعض الشعراء العرب المعاصرين الذين تعلقوا بمدنهم أو قراهم أو أوطانهم عامة على هذا الأساس؛ فكان جانب كبير من أسباب تعلقهم بها راجعا إلى أسباب وطنية سياسية، وغنيٌّ عن القول إنه لو لم يكن لهذا الموضوع

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص١٦.
(٢) انظر: ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد بن خلدون(٨٠٨هـ/١٤٠٥م)، **مقدمة ابن خلدون**، المكتبة العصرية، صيدا، ٢٠٠٣م، ص١٢٤-١٣١.
(٣) مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص١٦٩.
(٤) باشلار. جاستون، **جماليات المكان**، ص٦.
(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٨.

وقع معين في نفوسهم ما ظفر منهم بهذه العناية، فظروف الحياة التي يمارسونها والإطار الحضاري الذي يعيشـــون فيه وواقع التجربة التي يعانونها هي التي ارتفعت بهذا الموضوع إلى مستوى كبير من الاهتمام لديهم(١).

والمكان في هذه الحالة ليس مجرد حيّز مرئي محدود المساحة، أو تركيب من عمارات وطرق وأسيجة، بل هو كيان من الفعل المعبِّر المحتوي على تاريخ ما أو معنى سياسي ما، وبذلك يصبح هذا المكان هوية تاريخية أو وطنية(٢) أو رمزا سياسيا، أو توجها يعبر عن هموم أمة وطموحاتها، ولا غرابة في ذلك فقد تصبح المدينة رمزا لفكرة أو لقضية(٣). ولم يخفَ على العزازي أن همَّ عمان - باعتبارها عاصمة آخر معاقل الثورة العربية الكبرى - لم يكن "صناعة وطن أردني"(٤) فقط، وإنما كان همُّها الأكبر صياغةَ قاعدة لتحرير بلاد الشام والمشرق العربي؛ لتكون نواة لوطن عربي كبير، ولنا في الأسماء التي أطلقت على الكيان السياسي الأردني أول تشكيله وعلى جيشه وعلى بعض مؤسساته خير دليل(٥)؛ ولذلك لم تقم في الأردن هوية وطنية خاصة كما في كل الأقطار العربية الأخرى(٦)، وقد أحس العزازي أن عمان قد كرست نفسَها لهذه الغاية السامية، مشيدا بأحد قادتها الداعين إلى وحدة الأمة على الرغم من كل الظروف الصعبة المحيطة بها، فهذا "باري القوس"(٧)، الحسين بن طلال يدعو إلى هذه الوحدة، وهو من يملك صفات القائد المؤهل لهذه المهمة: تواضعا وشرفا في النسب ومستوى عاليا في الطموح، يقول:(٨)

---

(١) عزالدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط٥، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٨٠، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

(٢) ياسين النصير، **إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي.

(٣) إبراهيم سعافين، "عمان في عيون العمانيين: الثقافة ودورها في تحديد هوية عمان كمدينة معاصرة"، (**عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧-٢٩ حزيران، ١٩٩٥**)، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٣٣٠.

(٤) سليمان موسى، "عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الرابعة"، (**عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران: أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧ -٢٩ حزيران، ١٩٩٥**)، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، [تعقيب السيد عبدالرؤوف الروابدة]، ص٥٢.

(٥) إمارة الشرق العربي، الجيش العربي، والاتحاد العربي(اتحاد المملكة الأردنية الهاشمية وجمهورية العراق سنة ١٩٥٨م).

(٦) سليمان موسى، " عمان في عيون العمانيين: حياة عمان السياسية والثقافية: شهادات: الشهادة الرابعة "، [تعقيب السيد عبدالرؤوف الروابدة]، ص٥٢.

(٧) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٢٣.

(٨) **المصدر السابق**، ص٢٣.

من كان سبط رسول الله حُقَّ له إن شاء أن يهب الدنيا وما فيـــــها
تسابق العُرْب للعلياء قلت لــــهم: هذا الحسين فأعطوا القوس باريـــها
فالهاشميون أعلى الناس منزلة وهم أقلّ الورى في هذه تيـــها

ولم يكن العزازي منعزلا عن هموم أمته، ولم يقدِّم – مِثْلُهُ مثل عمان - همومه الخاصة على همومها، فقد حضر سريعا إلى عمان بعد النكسة مباشرة ليطمئن عليها، وليقول فيها قصيدته "النكسة"(١)، التي مزج فيها بين رومانسيته الخاصة وشعوره بمرارة الانكسار من جهة وحزن عمان وأهلها من جهة أخرى، إنه يرى أن حزنها حزن من نوع خاص، فهو حزن من بذل ما بوسعه ولكنه يدرك أنه لا يستطيع أن يكفَّ عن أمته كل الأذى؛ ومن الملاحظ أن حزن الشاعر في هذا الموقف مثل حزن معظم شعراء المدرسة الرومانسية العربية(٢) الذين أصيبوا بهول هذه النكسة، ولكن ما تجدر الإشارة إليه أن رومانسية العزازي لم تكن رومانسية متقوقعة، وإنما كانت رومانسية منفتحة، وجَّهها حبا لعمان وأهلها، ودعوةً إلى الخروج من ظروف النكسة وانكساراتها، فقد كانت "سنوات ما بعد الحرب صعبة في مختلف النواحي، وكانت عمان حزينة تعاني من آثار[ها]"(٣)، وبفضل موقف العزازي هذا فإنه لم ير ما يدعوه إلى التلوّم أو جلد الذات(٤)، وإنما رأى في عمان

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧-٦٨، وعبد الرحمن ياغي، **البحث عن قصيدة المواجهة في الأردن[١٩٦٧ - ١٩٨٥]**، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٧، ص١١١.

(٢) كإبراهيم ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل...إلخ، الذين امتزجت رومانسياتهم بظروفهم الخاصة وبطبيعة نفسياتهم.

(٣) رجا العيسى، "عمان في عيون العمانيين: عمان...الصحافة والنشر: شهادات: الشهادة الأولى"، **عمان واقع وطموح: قضايا الثقافة والبيئة والعمران:أوراق ووقائع أعمال مؤتمر "عمان واقع وطموح "٢٧ -٢٩ حزيران، ١٩٩٥)**، إعداد وتحرير هاني الحوراني وحامد الدباس، مركز الأردن الجديد للدراسات، عمان، ١٩٩٦، ص٦٦.

(٤) شأن عبدالوهاب البياتي الذي أسرف في جلد الذات، والحملة على الأمة في قصيدة "بكائية على شمس حزيران"، انظر: عبدالوهاب البياتي، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٥، ج٢ص١٠٥-١٠٨، التي ألقاها في دمشق، مطلع شباط سنة١٩٦٩م، مهديا إياها إلى ذكرى زكي الأرسوزي. محيي الدين صبحي، **دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر**، ص١٩، وفي قصيدته الأخرى "عيون الكلاب الميتة". انظر: عبدالوهاب البياتي، **المصدر السابق**، ج٢ص١٠١-١٠٢، وشأن نزار قباني الذي سلك الأسلوب نفسه في جلد الذات، فكانت قصيدته "هوامش على دفتر النكسة". انظر: نزار قباني، **الأعمال السياسية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٨١، ج٣ص٦٩٨-٧٠٤، وقد صدمت النكسة العزازي كغيره من الشعراء العرب، وأثارت مرارته، ولكنها لم تدفعه إلى سلوك سبيل اتهامية، ولم توصله إلى جلد الذات، والتوبيخ والتقريع، ولم توصله إلى يأس البياتي وقنوط قباني، بل إنه ظل متمسكا بالأمل على الرغم من هول الصدمة، وإدراكه لواقع الأمة المهزومة أمام عدوها، وقد ظل يبث فيها العزم والأمل، وكان موقفه في ذلك مشابها لموقف شعراء الأرض المحتلة، الذين رأوا أن الاتصال بين الشاعر والشعب يؤدي "إلى تفهمه لأوضاع ذلك الشعب وتطلعاته معا، ومن ثم فلا بد أن يغدو أدبه نتيجة لذلك أحفل بالواقعية الإيجابية"، إحسان عباس، "أصابع حزيران والوعي الثوري"، **مَن الذي سرق النار**: **خطرات نقدية**، جمعتها وقدمت لها وداد القاضي، [ن]، بيروت، ١٩٨٠م، ص٢٤٦، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: إحسان عباس، "أصابع حزيران والوعي الثوري".

وفي مواقفها ما يدعوه إلى الأمل، فهي بصمودها تقدّم أنموذجا إيجابيا يمثّلُ الضمير الحقيقي للأمة، كما رأى فيها ما يحفز على رفع معنويات الناس "الذين امتلأت صدورهم بغبار الهزيمة"(١)، وقد صوّرها في قصيدته بصورة موحية، مزج فيها صورتها بصورة المرأة المكلومة، فكانت عمان كابية باكية، حزينة مطرقة، غارقة في مرارات النكسة، ولكنه في مقابل ذلك أشار إلى صورة برّها بوعدها في البذل، ووفائها بعهدها بالتضحية، رافضا ما يبدو عليها من حزن وألم، باثا فيها العزم والهمة "ماذا دهاك؟!، لا تطرقي أسفا، إن الجواد كبا"، وهذا نفَسٌ قوي يدعو العزازي الأمة من خلاله إلى التماسك والصمود، على الرغم من كل الصعوبات والأخطار التي تحيط بها وبالمنطقة كلها، فقد كانت "عمان مثل المدن الأخرى في المنطقة تنام على آخر نشرة أخبار وتستيقظ على أول نشرة"(٢)، بما تتضمنه الأوقات بين هذه النشرات من مخاطر وتهديدات، ولنلاحظ تقابل جانبي صورة عمان في الأبيات التالية من قصيدة "النكسة": حيث الإطراق والحزن الممتزج بالكمد والبكاء من جهة، و"أنت المجد، بل ذرى المجد، مخضوبة الكف، ما هذا النجيع سوى شهادة البذل، الجواد كبا" من جهة أخرى، هذا التقابل الذي يستند إلى جدلية التضاد النابعة من روح الشاعر الرافضة للنكسة ونتائجها وتداعياتها، يقول:(٣)

ماذا دهاكِ أراكِ اليومَ مطرقةً تمازجَ الحزنُ في عينيكِ بالكَمَدِ
مخضلةَ الرمشِ أنتِ المجدُ مذْ وجدتْ للمجدِ رايةُ عزٍّ، بلْ ذرى المَجْدِ
مخضوبةَ الكفِّ ما هذا النجيعُ سوى شهادةِ البذلِ منْ كفيكِ والصَّمْدِ
لا تطــرقي أسفاً إنَّ الجوادَ كبا لكنَّهُ قدْ وفى بالوعدِ والعَهْدِ

وتكاد هذه القصيدة أن تكون شعرا نضاليا له فعل النضال ذاته في النفوس المكلومة(٤)، وبذلك فقد كانت عمان بنضالها وتضحيتها أثيرة لديه، ومن البديهي أن المدينة إذا كانت بعدا لمعركة أو نضال أو طرفا في هذين البعدين فإنها لا تتمتع بتأييد الشعراء وحسب بل بحبهم أيضا(٥)، وهذا ما أحسه الشاعر تجاه عمان، فهي وإن بدت كابية باكية إلا أن الشاعر يرى ذلك مجرد كبوة جواد لا يلبث بعدها أن ينهض.

ولا بد من التأكيد على أن إحساس الإنسان بالمكان يزداد ويقوى إذا ما تعرض هذا المكان

(١) إحسان عباس، **أصابع حزيران والوعي الثوري**، ص٢٦٥.

(٢) عبد الرحمن منيف، **سيرة مدينة عمان**، ص٢٤٣.

(٣) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٨.

(٤) شاكر النابلسي، **مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٩، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: شاكر النابلسي، مجنون التراب.

(٥) مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٤٣.

للخطر أو للفقد، أو إذا ما تعرض الإنسان نفسه لخطر مماثل، فيزيد تبعا لذلك حرصه على الارتباط به، أملا في الصمود أمام ذلك التهديد، وأكثر ما يشحذ هذا الإحساس ويقوّيه الكتابةُ عنه في بلاد الغربة[١]، فقد أكثر العزازي من ذكر عمان عندما تعرضت المنطقة كلها للخطر سنة ١٩٦٧، فكانت مجموعة من قصائده النكسة، بيض السرائر، الشبل"، فقد زاد إحساسه بها بشكل أكبر، كما أكثر من ذكرها عندما ذهب الالتهاب المفاجئ ببصره، فتراءت له صورتها كقميص يوسف، يلقى على وجهه فيرتد بصيرا، ولنلاحظ - وهو المأزوم بانكسارات الأمة وبمرضه واغترابه - إشارته إلى صورة عمان بروابيها الشامخة، وأهلها المتصفين بالنخوة، وكأنه يستنجد بها وبهم وقد حزبته الظروف القاسية: "أين الروابي؟ وما لرهط الصبا لم يأت؟"[٢]؛ وبذلك فصورة عمان ترتقي لدى الشاعر إلى مرتبة عالية حتى تصبح أملا يلقي إليه بقارب النجاة في بحر هذه الانكسارات، وخضم المرض والشقاء والغربة التي تكتنف الشاعر؛ فتستحيل عمان إلى أمل بالمستقبل المشرق، وإلى دواء لانكسارات نفسه ولأمراض جسمه:[٣]

ألقوا على عينيَ اليسرى إذا عميَتْ بثوبِ عمانَ إنَّ الشوقَ أضنــانا
ترتدُّ مبصرةً عينـــِي وسالمـــةً والأنفُ ينشقُ نسريناً وريحانا
أينَ الروابي التي كانتْ ملاعبَنا وما لرهطِ الصبا لم يأتِ جذلانا

الثالث - البعد الجمالي:

تمثّل هذا البعد من صورة عمان في شعر حسن بكر العزازي بصورة المرأة المحبوبة:

صورة المرأة المحبوبة:

ربط الشعراء العرب القدماء ذكر المرأة بذكر المكان، فالمقدمات الطللية غالبا ما يتبعها - أو يرتبط بها - ذكر المرأة، فهما جزءان يكادان أن يكونا مترابطين في بناء القصيدة العربية القديمة، بل إنهم قد أكثروا من ذكرها حتى صارت كلُ أشعارهم - في الجاهلية مثلا - قسيما لشعرهم الغزلي، وحتى صار شعرهم صفحتين، دوّنوا على إحداهما عواطفهم التي ابتعثها فيهم حبهم لها، وعلى الأخرى جمعوا كل أغراضهم الأخرى[٤]، ولكن العزازي جعل أغلب شعره صفحة

(١) اعتدال عثمان، "جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث"، ص٥١.

(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص٥٣.

(٤) شكري فيصل، **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: من أمرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة**، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦، ص٢٣.

واحدة خصصها لعمان. والشعراء - بشكل عام - يتميزون بطبيعة مزدوجة، يستثير أحد جانبيها انفعالات الحياة اليومية، في حين يستثير جانبها الآخر التأثيرات الجمالية[١]، والعزازي مثله مثل كل الشعراء يرتفع عن جزئيات الحياة اليومية العادية متعلقا بالجمال الكلي، صحيح أن الطبيعتين موجودتان معا في نفس الإنسان بشكل عام، ولكن الشاعر في العادة ينتصر للفن والجمال[٢]، ويبدو أن هذين القوسين الكبيرين من التأثيرات لم يتقاطعا في نفس العزازي؛ وذلك لإحساسه أن عمان تطغى على مؤثرات الحياة اليومية، فهي مؤثر فني جمالي كبير له في نفسه مكانة تمنعه من الانشغال بجزئيات هذه الحياة اليومية العادية؛ اللهم إلا ما ظهر من آلام غربته التي عاشها بعيدا عن عمان، وما ظهر لديه من إشارات إلى ما أصابه من انكسارات وأدواء أصيب بها؛ وبذلك فقد أصبحت عمان مؤثرة بجمالها، فبدت "حوراء" فاتنة، "يحرق حبها ويذيب"، فاعلة يداوي حسنها وبهاؤها جراح قلبه وأسقامَ بدنه، يقول العزازي مبينا مثل هذه الفاعلية لصورتها التي يرسمها:[٣]

تكفيكَ عمانُ التي لمّا تزلْ ... حوراءَ يحرقُ حبُّها ويذيبُ
تشفي العيونَ بحسنِها وبهائِها ... وتطِبُّ قلباً ما شفاهُ طبيبُ

لقد كانت صورة عمان التي رسمها لها الشاعر مؤثرة فاعلةً تشبه في تأثيرها وفاعليتها فاعلية المرأة التي يرسم صورتها سعدي الشيرازي عندما يقول:[٤]

مَنْ هي الغادةُ التي حيثُ لاحتْ ... صنعتْ كلَّ هذهِ المعجزاتِ

وهي عند الشاعر محبوبته الوحيدة التي لا تشاركها في قلبه محبوبة أخرى، ولا يغنيه عن حبها حبُّ غيرها:[٥]

فدتْكِ عمانُ يومَ البأسِ أعينُنا ... ما كنتِ إلا هوىً للقلبِ مذْ كانا
لا ذكرُ عمانَ أغنى عن مودتِها ... ولا هوى الغيدِ عن عمانَ أغنانا

والشاعر في مزجه بين المرأة وعمان(المكان) يرتفع بالشعر الخاص إلى مستوى إنساني عام، أي أنه ينتقل به من الدائرة الخاصة الضيقة إلى الدائرة العالمية الأوسع، فيأخذ الشعر أصالته

(١) ولسون. كولن، **الشعر والصوفية**، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، [ن]، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٢٤.
(٢) أحمد بسام ساعي، **حركة الشعر الحديث**، ص٤٤٠.
(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩-٤٠.
(٤) عبدالإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**: **الحداثة وتحليل النص**، المركزالثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٦٨، ويشار إلى المرجع عند وروده مرة ثانية على النحو التالي: عبدالإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية.
(٥) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٥٤.

وجزءا من قيمته من ديمومة المكان الذي ربط الشاعر بينه وبين المرأة[١] في بعض صفاتها، وهي كذلك عندما تلتحم بالمكان فإنها تنعتق من ذاتها وتذوب فيه؛ فتكتسب بذلك صفة الخلود[٢]، وتذوب الملامح الذاتية للعاطفة في العاطفة الكبيرة، بما تعنيه من حب المكان، هذا الحب الذي ارتقى عند الشاعر إلى درجة التصوف[٣]، والعزازي عندما يتحدث عن جمال هذه المرأة المحبوبة فإنه يتحدث عن جمال عمان الذي ألقاه على هذه المرأة، والذي صوّره جمالا طبيعيا فاتنا، حتى إنها لتبدو بحسنها غزالا بريا شاردا، يدلُّ بجماله على أقرانه، يتعطر بأريج زهورها، ويرتشف الرحيق من هناءة العيش فيها، فيبدو أثر هذا الهناء في ثغره شهدا طيب المذاق:[٤]

وأعدْ ذكرى غزالٍ شادنٍ تـــاهَ بالحســـن على غزلانِها
عَبَقُ الطيبِ على أردانِهِ مِنْ أريجِ الزهرِ في بستانِها
ومذاقُ الشهدِ في مبسمِهِ مِنْ رحيقِ العيشِ في أحضانِها

بل إن جمالها ليفوق جمال كل الحسان سحرا ورقة ونضارة، ما يدفعهن إلى أن يسألنها - متعجبات - عن سر جمالها، وعن سبب خلوده:[٥]

أكلُّ فاتنةٍ تمضي تقولُ لها يا سحرَ عمانَ ما أبقاكَ ريّانا!
وكلُّ خصرٍ غزاليٍ تظنُّ بِهِ من رقّةِ الناسِ في عمانَ ألوانا

وقد لا تكون عمان آنذاك جميلة في الواقع بالقدر الذي تبدو عليه صورتها عند العزازي، ولكن شعوره تجاهها هو الذي يسبغ عليها هذا القدر من الجمال الفاتن، فالجمال عنده أمر نفسي داخلي يلبسه إياها ثوبا سابغا، فهو " لا يرى جمالا يفوق جمال عمان"[٦]، ولا حسنا يفوق حسنها، وقد برع الشاعر في المزج بين جمال المرأة وجمالها، حيث أوجد بينهما علاقة تجاوزت المرأةَ(أداة التوصيل) إلى حدود أوسع، فأضحت عمان هي الهدف الذي ترسمه صورة الشاعر، معبرا بذلك عن تجربة خاصة تجاهها، فجاءت أشعاره تدور بين ذاته الشاعرة ومدينته المحبوبة، هاتان الذاتان اللتان اتحدتا معا، فكان بين الشاعر وعمان حب لم تنله محبوبة من حبيبها، يكتفي الشاعر بحبها عن حب " ليلى الشركسية "، التي انقشعت صورة جمالها من خياله أمام جمال صورة عمان انقشاع

(١) الباد مرسيا، **المقدَّس والمدنَّس**، ترجمة عبدالهادي عباس، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٨، ص١٠٧.
(٢) شاكر النابلسي، **مجنون التراب**، ص٤٦٧.
(٣) رناد الخطيب، **عمان في عيون الشعراء**، ص٥٧.
(٤) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٧.
(٥) **المصدر السابق**، ص٥٤.
(٦) **المصدر السابق**، [مقدمة روكس بن زائد العزيزي]، ص٩.

الغيوم بعد أن ألقت ماءها: (١)

دعْ عنك ليلى الشركسية إنها مثل الغمام أذابه الشؤبوب
تكفيك عمان التي لمّا تزل حوراء يحرق حبها ويذيب

وقد بدت عمان لدى العزازي المثل الأعلى للمرأة المحبوبة، فهي المنافسة المنتصرة في حبه لها، المستحوذة على قلبه دون سائر النساء، يجري حبها في قلبه وعروقه، حبا جامحا إذا التقاها، وشوقا حارقا إذا ابتعد عنها:(٢)

ألفيته بفؤادي طائشا ودمي لما التقينا وفي جفني إذا رحلوا
وما ندمت على نار يؤججها في مقلتي وفي الأحشاء تشتعل

ويبدو حبها في قلب العزازي فوق حب كل محبوبات الشعراء، فنجده في قصيدة "شكاية"(٣) يجعل الهوى والغواني حزبا واحدا وفريقا مقابلا له ولمحبوبته عمان، ويصور الهوى يلومه على حبها دون غيرها من النساء، كما يصور هذا الهوى يشتكيه إلى الحسان؛ لغيرته من هواه لها، واقتصاره عليها، فيدعوه إلى أن يستبدل حب " ليلى، وسعدى " بحبها، فما كان جوابه إلاّ أن قال: هذا كلام "عذول كل زمان "، وإنه كان حريا بهذا العذول أن لا يتدخل في أمر هواه، فهو لعمان، يقصره عليها دون سواها من الغواني:(٤)

هوى الغواني اشتكاني إلى المها والحِسانِ
يغارُ مما يراهُ من عشقِنا للمغاني
ومنْ حنينٍ لعما نَ وهي أغلى الأماني
يقولُ: حبُّكَ ليلى بثغرِها الأقحواني
وجيدِ سعدى وقداً كأنَّهُ غصنُ بانِ
أشهى إليكَ وأحلى من شارعٍ ومباني
وما عليَّ فهذا عذولُ كلِّ زمانِ
ما مُسَّ يوماً بشوقٍ لِمَرْبَعٍ وجِنانِ
قدْ كانَ أحرى بشاكي الـ غرامِ حينَ دعاني

(١) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩.
(٢) **المصدر السابق**، ص٥٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص٥٥.
(٤) **المصدر السابق**، ص٥٥.
(٤) **المصدر السابق**، ص٥٥-٥٦.

ألاّ يطيـــــــلَ فهذا شأنُ الحســـــانِ وشانــــــي

ولما كان وجود المكان لدى العزازي وجودا داخليا نفسيا فقد نشطت حركة خياله في رسمها، فظهرت صورة عمان " المرأة المحبوبة " لديه على مستويات متعددة، فهي تارة حلم يراه في المنام، يصور لنا رغبات الشاعر المكبوتة، ويترجم موقفه منها الذي يرسمه لنا بوساطة اللغة، التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة: الأولى مادية ترتبط بالألفاظ وأصولها الحسية، والأخرى غير مادية تشتمل على نظام من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني، ولكن المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بوساطة اللغة على نحو يجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض معه، ولكنه على الرغم من ذلك يبقى واقعا محتملا، إذ إنّ جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حُلْمي يتخذ أشكالا لا حصر لها، يصل إليها الخيال اللغوي فيما يمكن أن يسمى جماليات اللغة وجماليات الخيال(١)، يقول:(٢)

وما لعمانَ تأتي خلسةً حُلماً كظبيٍ ناعورَ لمّا كانَ يَنْتَحِلُ؟
شكلَ النساءِ وفي خديهِ من خفرٍ لونُ الورودِ وطعمُ المبسمِ العَسَلُ

وتبدو عمان لدى الشاعر طيفا تجود به الليالي حينا، ولكنها تبخل به أحيان أخرى، وهذا ما يسبب شقاءه، فيتمنى تكرر هذه الزيارات على الرغم من كونها خيالا كاذبا، وكأن دوام زيارة هذا الطيف يزيل ما يحسه من وحشة الغربة، وما يشعر به من توتر لا يجد له ما يخففه سوى صورة طيفها، ثم إنَّ الشاعر لا يسمع في زيارة طيفها عاذلا، بل إنه ليفرح به يزوره فرحَ يعقوب بقميص يوسف، وكأن عمان هي الغائبة المغتربة التي ينتظر الشاعر عودتها؛ وبذلك فالشاعر لا يعود يفرِّق بين بعده عنها وبعدها عنه، وعودته إليها وعودتها إليه، ولنلاحظ أن هذا الطيف يتشخص لديه في صورعديدة يصنعها عندما ينيم بصره فتستيقظ بشكل أكبر بصيرته، فتبدو هذه المرأة المحبوبة المتخيلة معادلا لصورة عمان، وخُيل لنا ونحن نقرأ شعره فيها أنها "فتاة حسناء يستحضر طيفها"(٣)، أو أنها الأمل المتجسد بصورة "قميص يوسف"؛ أملا في استرجاع بصره الذي فقده، أو استرجاع عمان التي يفتقدها، ولننعم النظر في صيغ الجمل التي ترد فيها صورة طيف عمان في الأبيات التالية، لنجد أنها صيغ خطاب قريب "وجلبن طيفكِ، يا ضيفَ جفني، أنتَ القميص"؛ ما يدل بشكل واضح على قربها منه، فابتعاد الشاعر عن عمان لم يقلل من قيمتها في نفسه، فقد ظلت هذه القيمة

(١) اعتدال عثمان، "**جماليات المكان: الأندلس في الشعر العربي الحديث**"، ص٥١.
(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٤٣.
(٣) محمد سمحان، **مقالات في الشعر الأردني المعاصر**، ص٥١.

نامية متنامية حتى ملكت هذه النفس، وظل يعيش في الغربة وطنا لغويا يبنيه قصائد وأشعارا، ولا بد أن ننبه إلى أن حلم الغفوة لا يكفي حاجة الشاعر في توكيد ذاته وتحقيق رغباته على النحو الذي يريد في رسم صورة عمان، فمثل هذا الحلم يسلب الشاعر إرادته، ويجعله متفرجا على نسخة له خرجت عن طوعه وإرادته، أما حلم اليقظة وطيف الخيال فإن صاحبهما يحلم واعيا، وهو حاضر في هذا النوع من الأحلام، قادر على تحويلها إلى عمل فني جميل جمال التوقع(١)، يقول:(٢)

عَمْرُ الليالي قدْ أطلْنَ صبابتي　　　وقصفْنَ عودَ صباي وهو رطيبُ
وجلبْنَ طيفَكِ سارياً وأخذنْهُ　　　والشمسُ تشرقُ تارةً وتغيبُ
يا ضيفَ جفني لا عدمْتُ نزولَكُمْ　　　حتّى وأنتَ الزائرُ المكذوبُ
أنتَ القميصُ وقدْ أتى من يوسفٍ　　　وأنا بفرحةِ لثمِهِ يعقوبُ
أخزيتُ فيكَ عواذلي وطردتُهُمْ　　　طردَ النعاجِ عدا عليها الذيبُ

وهذا الطيف المتخيل يزوره ليلا، وهذا مناخ مناسب لزيارته، حيث يخلو الشاعر بنفسه، وهو يزوره "على غرة"، و "على جناح من الأشواق"، متجسدا بصورة محبوبة "تجر أذيالها ميساً وغطرفة"، حتى لنجده من فرط حسنها حائرا فيها، متسائلا عن ماهيتها أهي حورية من حوريات الجنة أم إنسانة من بني البشر، فيبدو جمال صورة عمان جمالا غير مألوف مثلما هو جمال طيفها؛ ما يحدث لديه القدر الكبير من الدهشة والمفاجأة:(٣)

تأتي على غرةٍ في الليلِ مدلجةً　　　وأطيبُ الوصلِ ما يأتي بلا وَعْد
على جناحٍ من الأشواقِ طائرةً　　　يوري ويقدحُ في تشبيبِها زِنْدي
تجرُّ أذيالَها ميسـاً وغطـرفةً　　　فتسلبُ اللبَّ من حسنٍ ومن رَأْدِ
أأنتِ إنسيةٌ في الخُلْدِ مربعُها　　　أمْ أنتِ حوريةٌ من جنةِ الخُلدِ

ولم تبدُ صورة عمان المحبوبة عند الشاعر صورة مادية حسيّة وإنما أتت صورة معنوية مثالية؛ وبذلك فقد انعتق الشاعر من وصف المكان المادي – كما أسلفنا - واتجه إلى وصف المكان المثالي، فكانت صورتها صورة المرأة المحبوبة التي يشعر تجاهها بالود والحنان، وليست صورة المرأة المعشوقة المشتهاة، فصورة عمان المحبوبة لدى الشاعر من نوع مختلف، فهي " شيٌ...ثانٍ"،

(١) انظر: عبدالإله الصائغ، **الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**، ص٦٠-٦١.
(٢) حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٣٩.
(٣) انظر: حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٦٧-٦٨، وترد مثل هذه الصورة عند العزازي، **المصدر السابق**، ص٣٥.

حتى لتكاد أن تكون جزءا من قلبه، فهي من "الجوانح، حتى حسبتها من جناني، وحسنها غير فانِ"، لا يؤثر فيه مرُّ الزمان، وكأنه جمال تمثال صنعته يد فنان بارع:(١)

وإن عمـــانَ شيٌّ		قبـــلَ الأوانسِ ثانِ
عشقــتُها بحنيــني		غنيتـــُــها بلســاني
وبالجوانــحِ حتـــى		حسبتُها من جنــاني
فلا تقارنُ طبــعاً		بزينـــــةِ النســوان
فهنَّ يذبلْنَ يومــاً		وحسنـــُــها غيرُ فانِ

وقد ظهرت صورة عمان(المرأة المحبوبة) لدى الشاعر صورة كليّة غير مجزأٍ بعضها عن بعض، فلم تبد صورتها أجزاء وتفاريق، بحيث تكون هذه الأجزاء غاية في ذاتها، ولم يتعد الشاعر حدود الحشمة في تصوير مظاهر جمالها، بل إن شعره فيها ليحمل صفات الشعر العذري، وإن ورد مصطلح قد يوحي بغير ذلك كالعشق مثلا، فإن الشاعر يقصد به الحب السامي وليس العشق المتبذِّل، أما ما أورده من إشارات سريعة إلى بعض الأجزاء التي قد تبدو وكأنها تفصيلية كالقد والخصر والعنق والثغر، فهي أجزاء في كل واحد متكامل، ترسم لها صورة كلية متكاملة، فالشاعر معنيٌّ بجمع أجزاء الصورة، وببث الروح فيها، وليس بتفريقها أجزاء منفصل بعضها عن بعض.

كما بدت صورة عمان المرأة المحبوبة صورة ريفية - شبيهة بصورة المرأة الريفية - ذات الجمال الطبيعي، مثلما كانت صورتها في أذهان الناس صورة القرية الريفية الوادعة، الواقعة على عين ماء جارية في وادٍ صغير، المتصلة بريفها المحيط بها، فجاءت صورتها لدى الشاعر مرسومة بأسلوب شعري بعيد عن التزويق اللفظي، فلم يعن الشاعر في تصويرها بضروب البديع وغيره من المحسنات، التي ينشغل المتلقي بها عن جمال الصورة الحقيقي(٢).

---

(١) انظر: حسن بكر العزازي، **عيون سلمى** ، ص٥٦-٥٧.

(٢) انظر مثل هذه الصورة في قصيدة "حرمان"، حسن بكر العزازي، **المصدر السابق**، ص٣٧، وقد اتجه العزازي - كما أسلفنا – نحو الطبيعة للتعبير عن إحساسه الجميل تجاه عمان، وهذا ديدن الشعراء الرومانسيين،والشاعر باتجاهه إلى الريف والطبيعة في تصويره لعمان يعبر عن تعلقه بها وعن محبته الصادقة لها، والمحبة تتحد تقليديا مع تجربة المناظر الطبيعية، في حين يصلح الوسط المدني لنشاط العشق والتبذل، غاييد إدوارد، "المدينة في شعر زماننا"، ص٢١٢، وقد لا تكون عمان مدينة ورود وزهور كمدن هولندا التي يعيش فيها الشاعر، ولكن العزازي أغنى المكان الفقير في هذا الشأن بإحساسه الغني بالجمال، بغض النظر عن فقره أو غناء الحقيقيين، فبقيت عمان بعبيرها كابتسامة الطفل البريئة، أو كنفحة الورد الشذية، تشيع في نفسه الأمل، وتشعره بدفء الروح الذي لا يجده في غيرها:

عمانُ نفحةُ طيبٍ من شذى الوردِ		مثلُ ابتسامةِ طفلٍ آنَ في المهدِ

حسن بكر العزازي، **عيون سلمى**، ص٦٧، وبسبب هذا الإحساس الجميل الذي يحسه الشاعر تجاه عمان فإنه لم ير إلا جمالها، فلم يوجه الشاعر نظره نحو الأرض البور أو جدران الإسمنت الصامتة أو مساحات الإسفلت السوداء:

أما تمثّلتها روضا ونفحتَهُ		تلهو بأرجائِهِ ريمٌ وغزلانُ

المصدر السابق، ص٤٢.

الخاتمة:

كانت عمان عند العزازي مدينة استثنائية، يلهج بذكرها، ويلجأ إليها عندما تشتد به الحالات النفسية العميقة الناتجة عن انكسارات الأمة وخيبات الأمل التي أصابتها، وعن الظروف الصعبة التي اكتنفته والأمراض التي لازمته. وقد وظف الشاعر صورة عمان توظيفا ناجحا، فأصبحت مكانا تتداخل فيه صورتها التي يرسمها مع آماله التي يحلم بها وآلامه التي يحسها؛ فاشتبك معها في حالات نفسية خاصة كانت روحه وخياله هما اللذان يرسمان أبعاد هذه الصورة؛ وبذلك صارت عنده مكانا غير عادي، ومدينة تسكن الخيال والوجدان، وكانت محطة أولى في حياته ونهائية في رؤاه وأحلامه، كما كانت صورة من عالم مثالي تتحقق له فيها الحياة السعيدة، ولم يكن حلمه آخر المطاف إلا أن يدفن بعد موته في ثراها.

ولم تأتِ صورة عمان صورة جزئية أو عابرة لدى الشاعر، وإنما كانت الموضوع الأكبر الذي غلب على شعر ديوانه، تكاد أغلب قصائده أن تكون مقصورة عليها أو مشيرة إليها، بل إننا لنجده يستهلُّ بعض قصائده بها إذا أراد أن يقول شعرا في غيرها، كما نجده كذلك يذكر بعض ضواحيها أو بعض أمكنة أخرى من أرض الوطن الأوسع باعتبارها امتدادا لها أو صورة عنها، وما ذلك إلا رغبة منه في توسيع صورتها لتشمل أكبر جزء من الأردن، وقد حاول العزازي من خلال رسمه هذه الصورة المثالية لعمان أن يعيد إلى نفسه التوازن الذي يفتقده في مدن الاغتراب.

وقد تعددت جوانب صورة عمان في شعر العزازي لتعدد المثيرات التي دعته إلى القول فيها، ولتنوع تجاربه التي صدر عنها في قصائده، ولاختلاف مستويات الخيال عنده فيها، ولكن هذه الصور - على الرغم من ذلك لا تعدو أن تكون الصورة الكبيرة المفعمة بكل مشاعر المحبة والإعجاب والانتماء، المليئة بكل مظاهر الجمال، التي تبدو عمان فيها محبوبة لم يعجب الشاعر بغيرها، حتى بدت صورة مثالية غير مادية، وقد تجلت هذه الصورة في أبعاد ثلاثة: البعد الذاتي - وهو البعد الأوسع – الذي شمل عددا من جوانب صورتها لديه، فبدت صورة صلته الوثيقة بها، وصورة فراقه القاسي لها، وصورة مرارة الغربة التي عاناها بعيدا عنها، وصورة أشواقه التي أحسَّها تجاهها، كما بدت عمان بعدا سياسيا يبشر بالأمل الداعي إلى إزاحة الانكسار الذي أصاب الأمة سنة ١٩٦٧، وبدت أيضا بعدا جماليا تجلت فيه صورتها بصورة المرأة المحبوبة الجميلة. ونستطيع القول: إن البعدين السياسي الوطني والجمالي هما بعدان قريبان كل القرب من البعد الوجداني الذاتي متداخلان فيه، فهما نابعان من رؤى الشاعر الخاصة وذاته الشاعرة، مثلهما في ذلك مثل البعد الوجداني نفسه، وقد ساعدا معه في إتمام رسم جوانب صورة عمان لدى الشاعر.

وإذا كان الشاعر العربي عموما قد وقف من المدينة وما له علاقة بها موقف الضد في كثير من الأحيان فإن موقف العزازي من عمان لم يكن كذلك، لما ترتبط به من معان سامية لديه، ولما لها من نهج سياسي تسلكه، ولما تتصف به من صفات جمالية مثالية يحسها تجاهها.

لغات العرب في معجم العين

د. وليد أحمد العناتي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٨/١٤ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٣/١٨

ملخّص

باعث هذا البحث أني وجدتُ أكثر المتقدمين والمتأخرين لا يلتفتون إلى جهد الخليل في درس "لغات العرب" القديمة؛ ذلك أنهم ينقلون في دراساتهم وأبحاثهم آراء كثيرة لمتأخرين عن الخليل رغم أنه قدم مادة جيدة في ميدان اللهجات القديمة، وأغرب من هذا أنْ لا تجد ذكراً للخليل أو نقلاً عنه بالرغم من سبقه وريادته.

وقد جاء البحث، نظرياً، في قسمين:

الأول: يتناول مقدمات منهجية لدراسة لغات العرب في العين، واشتمل على المطالب التالية: منزلة لغات العرب في الدرس اللساني العربي، ومنهج الخليل في دراسة لغات العرب، ومستويات دراسة لغات العرب في العين. وأما القسم الثاني فهو موارد لغات العرب في معجم العين بلفظ الخليل مرتبة ترتيباً هجائياً.

Abstract

Arabic Dialects in EL-?ayn

Dr. Waleed. Ahmed EL-Anati

The motivation for writing this paper was the fact that most researchers (previous and recent), when writing about Classical Arabic Dialects, rarely referred to the work of El-Farahidi, the author of the first Arabic dictionary, "El-?ayn". The paper is divided into two parts. The first part presents introductions to the study of Classical Arabic Dialects in El-Farahidi's "El-?ayn", including the status of Arabic Dialects in Arabic linguistics, the methodology of El-Farahidi in studying Arabic dialects, and the linguistic levels that he studied in "El-?ayn".The second part contains alphabetical citations of Arabic dialects presented in "El-?ayn".

---

* قسم اللغة العربية، جامعة البترا.

مقدمة في صفة البحث

يشبه القول في لغات العرب أن يكون مكروراً معاداً؛ فقد أكثر القدماء القول فيه وناقشوا المسألة من جميع جوانبها التداولية الاستعمالية وجوانبها التقعيدية والتفسيرية، وتجاوزوا ذلك إلى تبيان تعالق لغات العرب بعلوم القرآن والحديث من حيث إنهما وجهان من وجوه تحقق العربية في صورتها المتداولة آنذاك، فحمل كثير من غريب القرآن والقراءات ورسم المصحف على اختلاف لغات العرب، وكذا القول في غريب الحديث الشريف.

وصنع المحدثون صنيع الرواد، وتجاوزوهم، على ما تقتضي دورة الزمن، إلى جوانب بحثية جديدة كمحاولة تلمس وجوه تطور لغات العرب، وهي تعرف الآن باللهجات، صوتياً ونحوياً وصرفياً ودلالياً، وكذلك تلمس امتداد اللهجات القديمة في الحديثة.

ولما كان ذلك كذلك لم يسرف البحث في تناول التفاصيل الدقيقة للغات العرب في غير كتاب العين للخليل الفراهيدي. ولعل هذا التصريح يثير في القارئ مقولة التناقض في البحث، وليس الأمر كذلك؛ ذلك أني وجدت أكثر الناس من المتقدمين والمتأخرين لا يشيرون إلى اعتناء الخليل بلغات العرب القديمة، رغم أن كثيراً منهم، كالأزهري في التهذيب، قد استفادوا كثيراً من العين في هذا المجال. وأنا أذهب إلى أن الخليل في كتابه العين قد تقدم على كثير ممن عنوا بلغات العرب القديمة. وهو يحتج بها في القراءات القرآنية وغيرها من المسائل اللغوية.

إن هذا البحث يشبه أن يكون انتصافاً للخليل ومعجمه العين في حقل لغات العرب القديمة، وسيجد القارئ الكريم ما يدعم ذلك. وقد جعلته في قسمين رئيسين: الأول يتناول مقدمات منهجية لدراسة لغة العرب في العين، واشتمل على: منزلة لغات العرب في الدرس اللساني العربي، ومنهج الخليل في دراسة لغات العرب، ومستويات دراسة لغات العرب في العين. وأما القسم الثاني فهو موارد لغات العرب في معجم العين بلفظ الخليل مرتبة ترتيباً هجائياً، وينبغي أن أشير هنا إلى ملحظ منهجي مهم هو أنني لم أوثق تلك الموارد على هيئة حواشٍ في ذيل النص، إنما وثقتها في متن النص جوار كل مورد؛ اختصاراً وتسهيلاً على القارئ، وتجنباً لإملال القارئ من كثرة العودة إلى الحواشي. وختمت بجدول يبين تواتر القبائل ولغاتها في معجم العين.

منزلة لغات العرب في الدرس اللسانيّ العربيّ

لا خلاف أن لغات العرب القديمة (لهجاتهم) تحتل مرتبة سَنِيَّةً في المنجز الحضاري الإسلامي، ولا سيما في الدراسات اللغوية التقليدية أو اللسانيات الحديثة، وينضاف إلى ذلك مرتبة رفيعة في علوم القرآن من تفسير وبيان وقراءات وظواهر لغوية، والأمر نفسه يجري على علوم الحديث، بل

إنها صارت تمثل مادة مهمة في دراسات تاريخ المجتمع العربي والإسلامي وأنثروبولجيته وثقافته. على أن منزلة اللهجات العربية في ميدان الدرس اللساني ماثلة في الوجوه التالية:

١ - توثيق صورة العربية منطوقة

يشبه التراث اللهجي العربي أن يكون تمثيلاً أميناً لكثير من خصائص العربية المنطوقة منذ العصر الجاهلي؛ وذلك أنها حفظت لنا كثيراً من سمات العربية المتداولة في القبائل العربية على اختلاف مساكنها وطباعها وسجاياها، وما انفردت به كل قبيلة على التعيين، وما كان مشتركاً بين اللهجات جميعها.

وتظهر الدراسات اللهجية العربية القديمة والحديثة(١) أن السمات الصوتية هي أغلب ما حُفِظَ عن العرب. وتتباين هذه السمات وتتدرج بدءاً بخصائص الأصوات منفردة وانتهاءً بالتنغيم ونطق الجملة كاملة. فقد أوردت لنا المصادر التي بحثت في لغات العرب اختلاف القبائل في نطق الأصوات مفردة، أي اختلافها من حيث المخرج أو هيئة النطق، و الجهر أو الهمس؛ فأكثر أهل الحجاز يُسَهِّلون الهمزة والتميميون كانوا يحققون. وكانت القبائل تتفاوت في نطق القاف والضاد . وتجاوزوا ذلك إلى أثر البنية المقطعية في خصائص الأصوات وتأثرها بالمجاورة، واختلاف القبائل في إجراء المماثلة الصوتية وتحويل الصوت إلى صوت آخرعلى التعيين، في حين تحوله قبيلة أخرى إلى صوت آخر. ويتجاوز الأمرُ البنيةَ المقطعيةَ إلى الجملة، فتفاوتت اللهجات في الإمالة وعدمها، وفي كيفية التخلص من التقاء الساكنين وفي حركته أيضاً. كذلك تتفاوت في الوقف وفي حركة الضمير.

بل إننا نجد في المصادر اللغوية العربية توصيفاتٍ دقيقةً لهيئة نطق الحروف (الأصوات) كما في معجم العين و كتاب سيبويه وكتب القراءات وأحكام التجويد. أما الأطباء فنجد عندهم وصفاً دقيقاً للجهاز النطقي ومدارج الأصوات العربية كما في رسالة أسباب الحروف لابن سينا.

ولعل الخليل يكون سباقاً في دراسة علم أصوات العربية؛ إذ ترصّد خصائص أصواتها منفردة ومجتمعة، ودلَّ على مخارجها، بل إنه تجاوز ذلك لتحديد قيود التتابع في البنية العربية، واتخذها آلية في تبيُّن العربي الأصيل من المعرّب أو الدخيل. قال الخليل: " المهندس: الذي يُقَدِّرُ مجاري القني...... وهو مشتق من الهندزة، فارسي صُيِّرت الزاي سيناً؛ لأنه ليس بعد الدال زاي

(١) انظر مثلاً: نهاد الموسى، **في تاريخ العربية، أبحاث في الصورة التاريخية للنحو العربي**، عمان،١٩٧٦. و وليد العناتي، **التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية**، ط١، سلسلة كتاب الشهر، الكتاب١٨، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ٢٠٠١ .

في شيء من كلام العرب"[١].

٢ - توجيه كثير من الوجوه النحوية

ولما كان بناء العربية قد أقيم على ائتلاف عريض من اللهجات العربية كان طبيعياً أن يظهر هذا التباين والتعدد في الوجوه النحوية والقواعد اللغوية، أكان ذلك في المستوى التداولي أم في المستوى العلمي التقعيدي. وصارت مسألة تعدد الوجوه ظاهرة شائعة في توجيه المسائل النحوية والصرفية التي لا تتوافق والوجهَ الشائع الفصيح، وتجاوز الأمر ذلك إلى عد التعدد اللهجي وجهاً إضافياً مُسْتأنَساً في توجيه ما يَشْغَب على النحاة من المسائل، وصاروا يستعملون عبارات تشير إلى نسبة الشاهد والتعليل إلى قبيلة ما. بل إن كثيراً من الأبيات الشعرية التي وردت في دواوين الشعراء، وكانت خارجة على الوجه الفصيح، حُمِلت على لهجة قبيلة الشاعر.

والأمثلة في هذا الباب كثيرة أهمها: ما التميمية وما الحجازية، ولغة أكلوني البراغيث، وحذف خبر لا النافية للجنس، ونصب خبر إن، وغيرها كثير، وهي مبثوثة في الكتب الأصول[٢].

٣ - توجيه وجوه من القراءات القرآنية

والمنطلق هنا الترجيح في مسألة اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، فقد اختلف اللغويون العرب في هذه المسألة اختلافاً بيناً، فمنهم من ذهب إلى أنه أنزل بلسان قريش لا غير، وذهب آخرون إلى أنه أنزل بعدة لهجات. على أن الراجح أنه تضمن مفردات وسمات لهجية من غير لغة قريش، ويعزز ذلك أحد توجيهات حديث الرسول _ صلى الله عليه وسلم_ المشهور " أنزل القران على سبعة أحرف كلها شافٍ وافٍ"، بأن المقصود بسبعة الأحرف أنها لغات العرب. وأشهر من قال بهذا أبو عبيد وثعلب والأزهري[٣]. وقد عبر أبو عبيد عن ذلك بقوله:" ليس المراد أن كل كلمة تُقْرَأُ على سبع لغات، بل اللغات السبع مفرقة فيه، فبعضه بلغة قريش، وبعضه بلغة هذيل، وبعضه بلغة هوازن، وبعضه بلغة تميم، ومما يبين ذلك قول ابن مسعود: إني قد سمعت القراء فوجدتهم متقاربين، فاقرأوا كما عُلِّمتُم؛ إنما هو كقول أحدكم: هلم وتعال، وكذلك قال ابن سيرين: إنما هو

---

(١) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (١٧٦هـ/٧٩٢م)، **العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ٤: ١٢٠مكتبة الهلال، د.ط، د.ت، بيروت، مجلد٤،ص١٢٠

(٢) انظر في تفصيل هذه المسائل: نهاد الموسى، **في تاريخ العربية**، و وليد العناتي: **التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية**.

(٣) السيوطي،عبد الرحمن جلال الدين(ت٩١١هـ/١٥٠٥م)، **الإتقان في علوم القرآن**،تحقيق عصام فارس ومحمد أبو صعيليك، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ج١،ص١٥٨.

كقولك هلم وتعال وأقبل" [١]

وهكذا حُمل كثير من وجوه القراءات على لغات العرب، وإليك بعض الأمثلة المشهورة.

- قال الفراء معلقاً على الآية ﴿إذا بُعْثِر ما في القبور[٢]﴾: " سمعت بعض أعراب بني أسد قرأها بُحْثِر وهما لغتان: بعثر وبحثر "[٣].
- قرأ السبعة ﴿ما له به من علم إلاَّ اتباعَ الظن[٤]﴾، وبنو تميم يقرأونها بالرفع؛ يجعلون اتباع الظن علمهم. [٥]
- وقرئت ﴿ما هذا بشراً﴾ برفع (بشراً)على لهجة تميم.

وهذه الأمثلة صورة مصغرة عن مدى اعتماد القراءات القرآنية على لغات العرب. وهكذا تمثل معرفة لغات العرب شرطاً مهماً لتلاوة القرآن تلاوة صحيحة، كما تمثل معرفتها ضرورة لتجنب تخطئة الآخرين في القراءة.

٤ - تفسير القرآن العظيم

لا شك أن تفسير القرآن يعتمد اعتماداً كلياً على معرفة نظام اللغة العربية في أصواتها وصرفها ونحوها وتركيبها وأساليبها ومعجمها، ولعل الشرط الأول فيمن يتصدى لتفسير القرآن وتأويله أن يكون عالماً بالعربية وطرائقها في البيان حتى يتسنى له الوصول إلى تأويل وتفسير مقبول ينطلق من أعراف اللغة العربية وأعراف المجتمع الذي أنزل فيه، ولما رجح أن في القرآن لهجاتٍ متعددةً وجب على المفَسِّر أن يكون عارفاً باللهجات العربية ولا سيما في معاني المفردات، وذلك أن ثمة مفردات تنفرد باستعمال لهجي مخالف لما عليه العربية المشتركة، ولذلك وجب التثبت من معانيها وصولاً إلى تأويل صحيح. ومما ورد في القرآن منسوباً إلى قبائل على التعيين، وهو مخالف للعربية المشتركة:

- ﴿فلا رفث﴾. الرفث: الجماع ، بلغة مذحج. [٦]

---

(١) أبو عبيد القاسم بن سلام الهروي (ت٢٤٤هـ/٨٣٨م)،**غريب الحديث**، تحقيق حسين محمد شرف ومراجعة عبد السلام محمد هارون،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة،١٩٨٤،ج٣،ص١٥٩-١٦٠.

(٢) **سورة العاديات**: ٩.

(٣) الفراء،أبو زكريا يحيى بن زياد(ت٢٠٧هـ/٨٢٢م)، **معاني القرآن**،٣:٢٨٦ تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار،ط٢، عالم الكتب ،بيروت،١٩٨٥،ج٣،ص٢٨٦.

(٤) **سورة النساء**: ١٥٧.

(٥) ابن هشام الأنصاري،أبو محمد جمال الدين(ت٧٦١هـ/١٣٥٩م)، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق وشرح محمد محيي الدين عبد الحميد،المكتبة العصرية، بيروت،١٩٩٨، ج٢، ص٢٢٩-٢٣٠.

(٦) أبو عبيد القاسم بن سلام الهروي (٢٢٤هـ/٨٣٨م)، **لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم**: ٥٧. الآية ١٩٧ من سورة البقرة، شرح وتحقيق عبدالحميد السيد طلب، ١٩٨٤.

- ﴿فمن خاف من موصٍ جَنَفاً﴾. الجنف: تعمد الميل والجور، بلغة قريش[(١)].
- ﴿وما مسَّني السوءُ﴾. السوء: الجنون، بلغة هذيل[(٢)].

ولك أن تتخيل الفهم الذي يتبادر إلى الذهن عند قراءة الآية ﴿ لقد كنتَ فينا مرجوًّا﴾ [(٣)]؛ إذ لا شك أن أول ما يخطر بالبال أنهم يرتجون منه الخير ويعتمدون عليه، على ما تعارفنا في العربية المشتركة، ولكن النظر في كتب التفسير أو لغات القرآن سيقفنا على معنى مغاير تماماً؛ إذ المرجوُّ هو الحقير بلغة حمير! [(٤)]

٥ - توجيه الرسم القرآني

وذلك أن رسم القرآن قد وجِّه توجيهات عدة، كان أحدها مبنياً على احتمال موافقة الرسم للقراءات، والقراءات جاءت على لغات العرب. ويقوي هذا أن من شروط صحة القراءة أن توافق الرسم العثماني[(٥)].

٦ - تفسير غريب الحديث

لا خلاف أن الرسول _ صلى الله عليه وسلم_ كان أفصح العرب وأَبْيَنَهُم، وأن الله لم يمكنه من معرفة اللغات الأجنبية حفظاً له من الاتهام، وإن كانوا اتهموه بتلقي القرآن من الأعاجم. والثابت أن الرسول الكريم كان على معرفة واسعة بلغات العرب؛ إذ تذكر كتب السيرة وكتب غريب الحديث مواقف كثيرة تحدث فيها الرسول الكريم إلى وفود القبائل بلهجاتهم، تسهيلاً عليهم وتقريباً لهم وتحبيباً في الإسلام. ولعل النظر في مثل هذه المواقف الحوارية يقفنا على مفردات غير مألوفة تستعجم علينا، فلابد من تفسيرها وتبيينها لأن معرفتها شرط ضروري لفهم الحديث النبوي الشريف وما ينطوي عليه من تشريعات خاصة، بل إن فيها دروساً وعبراً لاحترام الإسلام لغات الآخرين وحرصه على ألا يرهق هؤلاء في التحول عن لغتهم التي اعتادوها منذ الصغر.

وهذا نصٌّ أورده الزمخشري في الفائق في غريب الحديث على لسان الرسول الكريم مخاطباً وافد همدان: " إن لكم فِراعها ووِهاطَها وعَزازها ما أقاموا الصلاة وآتوا الزكاة، يأكلون عِلافَها ويرعون عِفاءها، لنا من دِفئِهم وصِرامهم ما سلَّموا بالميثاق والأمانة، ولهم من الصَّدقة

(١) أبو عبيد: **لغات القبائل الواردة في القرآن الكريم١٥٧** ، والآية ١٨٢ من سورة البقرة.

(٢) **المصدر السابق١٠٩** ، والآية ١٨٨ من سورة الأعراف.

(٣) **سورة هود**: ٦٢.

(٤) **المصدر السابق** ١٣٥، ١٥٧، والسيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ١٧٥:١.

(٥) غانم قدوري الحمد، **رسم المصحف: دراسة لغوية تاريخية**، ط١، بغداد، ١٩٨٢، ٢٠٥-٢٣١.

الثُّلْبُ والنَّاب والفصيل والدَّاجن والكبش الحَوَرِيُّ، وعليهم فيها الصَّالِغُ والقارِحُ"[١]

وهو،على ما ترى، نص مستغلق على مَنْ لم يكن همدانياً ولا عارفاً بلغات العرب. ولعل كثرة القبائل العربية وتعدد لغاتها، واختلافهم في مخاطبة الرسول ومخاطبة الرسول إياهم، قد ولَّد حاجة علمية ودينية تتمثل في ضرورة تفسير ما قد يغمض على غير هؤلاء من المسلمين، فكانت كتب غريب الحديث تدبيراً سديداً لتحقيق هذه الغاية.

٧- توثيق الصورة التاريخية للعربية

وتمثل اللهجات العربية القديمة مادة حية للعربية في امتدادها التاريخي منذ خمسة عشر قرناً؛ إذ يعتمد عليها المهتمون باللسانيات التاريخية للوقوف على التطورات التي طرأت على العربية في أعصرها المختلفة. وقد انتهى عدد من اللسانيين إلى أن التطور اللغوي من الأسباب المهمة في ظاهرة تعدد الوجوه في العربية، ولم يتوقف الأمر عند الصورة المتداولة للعربية (صرفاً ونحواً ودلالةً)، بل تجاوزها إلى الأركان الأساسية في نظرية النحو العربي كالبناء والإعراب[٢].

كما اتخذ المهتمون بالساميات المقارنة اللهجات العربية القديمة مادة للدراسة وصولاً إلى اللغة السامية الأم، انطلاقاً من أن العربية هي اللغة السامية الوحيدة التي ما تزال تحتفظ بخصائص السامية الأم. ولعل لغة " أكلوني البراغيث" تكون أظهر الأمثلة على هذا الجانب البحثي. فقد رأى إسماعيل عمايرة أنها " ذات أصل قديم تشترك فيه العربية مع اللغات السامية، وأن " أكلتني البراغيث" التي أصبحت المعيار والقاعدة تطور لاحق".[٣]

ويضاف إلى ذلك اتجاه في الدرس التاريخي يتلمس حضور اللهجات القديمة وامتداداتها في اللهجات العربية الحديثة؛ رغبةً في تأصيل اللهجة المحلية والبرهنة على أنها ذات أصل فصيح، وأنها الأقرب إلى الفصحى.

ويستأنس كثير من اللغويين باللهجات القديمة في مساجلات التصحيح اللغوي؛ إذ يعتمدون على النصوص القديمة والمصادر الأصول في عدِّ بعض الاستعمالات صحيحة أو عدِّها من باب اللحن.

---

(١) عبدالرحمن بودرع وآخرون، **اللغة وبناء الذات، كتاب الأمة**، العدد ١٠١، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر، ٢٠٠٤، ص٤١.

(٢) لتفاصيل وافية في هذه المسألة : ظاهرة الإعراب في اللهجات العربية القديمة، في نهاد الموسى، **في تاريخ العربية**.

(٣) إسماعيل عمايرة، **المستشرقون والمناهج اللغوية**، ط٢، دار حنين، ١٩٩٢،ص ٣٢.

منهج الخليل في دراسة لغات العرب

يسهل على الناظر في معجم العين أن يتبين ملامح منهج الخليل في تناول لغات العرب، ولعل هذه الملامح تكون:

١ - التباين بين النسبة وعدمها

يشبه أن يكون هذا الملمح سمة عامة في المصادر التي تناولت لغات العرب القديمة، وإنما ينبع ذلك من حجم المادة اللغوية المجموعة وتوزعها على رقعة جغرافية كبيرة، وعدم اقتدار اللغوي منفرداً على التثبت من نسبة الظاهرة (السمة) اللغوية إلى قبيلة أو جماعة على التعيين، ولعل هذا ما يفسر انفراد بعض اللغويين بإيراد معلومات لم يوردها غيرهم.

فقد وجد اللغويون بين أيديهم مادة ضخمة أقلها منسوب ومعظمها غير منسوب، على أن المادة المنسوبة يغلب أن تمثل باباً نحوياً أو صرفياً يَسْهُلُ معه تثبيت نسبتها إلى قبيلة تعييناً، وأما المفردات والخصائص الصوتية فإنه لا يمكن ضبطها أو الاعتماد على عينات لإثبات النسبة، ولذلك لا يمكن الوثوق بهذين الجانبين إلا ما ثبتت نسبته إلى قبيلة ما.

ويغلب أن تكون الظواهر اللغوية غير المنسوبة معروفة بتعددها وتشعبها؛ بأدلة السماع والتداول التي تُصَرِّح بوجود لغتين متداولتين أو أكثر.

ولما كان الخليل صاحب أول معجم لغوي في العربية كان طبيعياً أن تظهر هذه الصورة بوجهيها في معجمه، الوجه مجهول النسبة وهو جُلُّ المعجم، والوجه المنسوب وهو أقله. وقد تمثلت دلالة الخليل على غير المنسوب بألفاظ صريحة تُظْهِرُ أنَّ ثمة لغاتٍ في الكلمة أو الظاهرة اللغوية، ومن الألفاظ التي استعملها: لغة، تقول العرب، بعضهم يقول، لغتان، فيه أربع لغات. يقول الخليل:

- الثَّغْر والثُّغْر لغتان[1].
- العَدَم فقدان الشيء وذهابه، والعُدْم لغة[2].
- والعرب تحذف التاء من استطاع، فتقول: اسطاع يَسْطيع بفتح الياء، ومنهم مَنْ يضمُّ الياء فيقول: يُسْطيع، مثل يُهْريق[3].
- والعنوان: عنوان الكتاب، وفيه ثلاث لغات: عَنْوَنْتُ، وعنَّنْتُ، وعيَّنْتُ، وعنوان الكتاب مشتق من المعنى.

---

(١) الفراهيدي، **العين**، ج٢، ص١٣٩.

(٢) **المصدر السابق**، ج ٢: ص٢٥٦.

(٣) **المصدر السابق** ،ج٢، ص٢٥٣.

- الحَوْف: القرية في بعض اللغات(١).
- العَبَوْثران: نبات مثل القيصوم في الغبر، ذَفِرُ الريح.....وفيه أربع لغات بالياء والواو، وضم الثاء وفتحها(٢).

على أنه لا يمضي بالتصريح على هذا النهج، فقد يورد صوراً متعددة للبنية الصرفية أو الصوتية تشي بتعدد الوجوه. يقول:

- نَفَحَ الطِّيبُ يَنْفُحُ نَفْحاً ونُفوحاً(٣).
- التَّزَحْلُفُ والتَّزَحْلُقُ والتَّزَحلُكُ واحد(٤).

أما القسم الأهم فهو ما نُسِب إلى قبائل على التعيين، وهو جُلُّ مادة البحث، وقد تجاوز مئتي مادة. وأكثر هذه المواضع معروفة وشائعة بين اللغويين الذين خلفوا الخليل، وبعض المواضع تفرَّد بها الخليل دون غيره. وهكذا كانت المادة اللهجية التي أوردها الخليل هنا، ونقل معظمها سيبويه، الأساس الذي بنى عليه المتأخرون دون أن يشير معظمهم إلى ذلك صراحة، بل إن بعضهم سطا على علم الخليل وادعاه لنفسه، كصنيع الأزهري في التهذيب(٥).

وهذه بضعة أمثلة حسب، لأنني استنفدت لغات العرب في المعجم في القسم الثاني من البحث.

- الضَّحْك: الثَّلْج. ويقال: جَوْف الطلع، وهي من لغة بني الحارث(٦).
- وتقول: حضِرَت الصلاةُ لغة أهل المدينة، بمعنى حَضَرَت، وكلهم يقولون: تَحْضُر(٧).
- الحَوْف بلغة أهل الجوف، وأهل الشّحر كالهودج، تركب به المرأة البعير(٨).

ومما نسبه الخليل وأصَّلَهُ الألفاظ الأعجمية والمعرَّبة، وقد وردت بكثرة، ومن أمثلته:

- خاقان: اسم لكل ملك من ملوك الترك، وخقَّنت الترك فلاناً رأَّسته، من قولهم خاقان(٩).
- طَرْخان اسم رجل بلغة خراسان(١٠).

---

(١) الفراهيدي، **العين** ، ج٣، ص٣٠٧.
(٢) **المصدر السابق**،ج٢، ص٣٣٩.
(٣) **المصدر السابق**، ج٣، ص ٢٤٩.
(٤) **المصدر السابق**،ج٣، ص٣٣٣.
(٥) **المصدر السابق**، مقدمة التحقيق، ٥.
(٦) **المصدر السابق**،ج٣، ص٣٣٣.
(٧) **المصدر السابق**،ج٣، ص٥٨.
(٨) **المصدر السابق**، ج٣، ص٣٠٧.
(٩) **المصدر السابق**، ج٤، ص١٥٢.
(١٠) **المصدر السابق**، ج٤، ص ٢١٦

- الخَيْد: أصلها خِيذ فارسية، فحولوا الذال دالاً تعريباً[١].
- المهندس: الذي يقدر مجاري القني، وهو مشتق من الهندزة، فارسي صُيِّرت الزاي سيناً؛ لأنه ليس بعد الدال زاي في شيء من كلام العرب[٢].

والكلام في الأعجمي والمعرّب في العين محتاج إلى بحث مستقل لما فيه من أنظار لطيفة للخليل في آليات التعريب وطرائقه.

٢ - تسمية السمات اللهجية بأسمائها الاصطلاحية

وغالباً ما يذكر الخليل السمات بأسمائها الاصطلاحية، كالعنعنة والكشكشة والقطعة. يقول: "مَنْ ترك عنعنة تميم وكشكشة ربيعة فهم الفصحاء. أما تميم فإنهم يجعلون بدل الهمزة العينَ. قال شاعرهم:

إن الفؤادَ على الذَّلفاء قد كمِدا وحبها موشكٌ عَنْ يصدعَ الكبدا

وربيعة تجعل مكان الكاف المكسورة شيناً. قال:

تضحك منِّي أن رأتني أحترِش ولو حَرَشْتِ لكشفْتِ عن حرِش

ويقال: بل يقولون : عَلَكِيش وبِكِش. ويقال: بل يبدلون في كل ذلك[٣].

ويقول في موضع آخر: "والقطعة في طيئ كالعنعنة في تميم"[٤].

ولكننا نرد على بعض السمات اللهجية المعروفة بمصطلحات خاصة دون أن يخصها الخليل بتلك المصطلحات، كالاستنطاء مثلاً، فقد اكتفى بالقول: "الإنطاء لغة في الإعطاء"[٥] دون أن يتوقف كثيراً عندها. ولعل سبب ذلك أنها لم تكن معروفة أيام الخليل بذلك المصطلح، وأنه من وضع اللغويين المتأخرين، ويؤيد ذلك أن الخليل لم يستعمل مصطلح " اللغات المذمومة أو المستبشعة أو المستقبحة" وهي المصطلحات التي صارت عَلَماً على خصائص لهجية على التعيين.

٣ - التعميم والتخصيص

وهذا خاص باللغات المنسوبة؛ وذلك أنه ينسب اللهجة نسبة فضفاضة لا يمكن الإحاطة بها تعييناً، وأحياناً أخرى كان ينسبها نسبة محددة على التعيين ويجعلها في أهل مدينة أو إقليم بعينه.

---

(١) الفراهيدي، **العين** ،ج٤،ص١٢٩٥
(٢) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢١٢٠
(٣) **المصدر السابق**، ج١، ص٣٩١
(٤) **المصدر السابق**، ج١،ص٤١٣١
(٥) **المصدر السابق**،ج٧، ص٥٤٥٤

وهذه بعض الأمثلة.

- البَزْخ: الجَرْف بلغة عمان(١).
- البَرْح: الرخيص بلغة عمان(٢).
- المخلاف: الكورة بلغة أهل اليمن(٣).
- الشَّبُّوط: ضرب من السمك....... كلمة عراقية(٤).
- الكَبَرُ: طبل له وجه، بلغة أهل الكوفة(٥).
- الدُّرَيْنة: الأحمق بلغة ناس من أهل الكوفة(٦).

ولعل أظهر تفسير لذلك يكون أنه يستخدم الاسم العام (العراق، اليمن، أهل عمان) حين تكون الكلمة أو السمة اللهجية عامة في لغة أهل تلك البلاد، كأنها لغتهم المشتركة ؛ فعندما يشير إلى أن (الشَّبُّوط) عراقية فإن هذا يعني أنها لأهل العراق جميعاً، وأن جميع أهل العراق يعرفونها. فإن خصَّص " الكَبَرُ" بلغة أهل الكوفة علمنا أن اللفظة عامة فيهم. وإن خصَّص أكثر وقال: " الدُّرَيْنة" من كلام ناس من أهل الكوفة عرفنا أنها خاصة بجماعة على التعيين، فهي ليست معروفة لدى أهل العراق جميعاً ولا لأهل الكوفة جميعاً، وإنما يعرفها قوم من أهل الكوفة حسب.

٤ - الاستدلال بالقراءات القرآنية

ثم إنك ترى الخليل ينوِّه بالقراءات القرآنية من حيث إنها وجه من وجوه اللهجات العربية المنطوقة آنذاك، وهذا دليل على سعة علمه وأصالة آرائه في اللهجات. وقد وردت الإشارة إلى القراءات في العين بكثرة يصح معها أن تفرد في بحث مستقل. وهذه بعض استشهادات الخليل:

- عَكَفَ يَعْكِفُ ويَعْكُفُ.................وهو إقبالك على الشيء لا تصرف عنه وجهك.... وقرئ " يَعْكِفون على أصنامٍ لهم"، و يَعْكُفون(٧).
- شَعَفني حبُّه وشُعِفْتُ به وبحبه، أي غشي الحبُّ القلبَ من فوق. وقرئ " فشعفها حباً" (٨)
- وفي قوله تعالى " في عَمَدٍ ممدَّدة" ويقرأ في "عُمُدٍ" لغة(٩).

(١) الفراهيدي، **العين**، ج٤، ص١٢١١

(٢) **المصدر السابق**، ج٤، ص٢٢٥٦

(٣) **المصدر السابق**، ج٤، ص٣٢٥٦

(٤) **المصدر السابق**، ج٤، ص٤٢٦٧

(٥) **المصدر السابق**، ج٦، ص٥٢٤٠

(٦) **المصدر السابق**، ٦٣٦١:٥

(٧) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٠٥والآية ١٨٧ من سورة البقرة. ٧

(٨) **المصدر السابق**، ج١، ص٢٦٠والآية ٣١ من سورة يوسف.٨

(٩) **المصدر السابق**، ج٢، ص٩٥٢

٥ - المفاضلة بين اللغات

فاضل الخليل بين لغات العرب وفقاً للمعايير التالية:

أ- المعيار اللغوي. ومن أمثلته:

- الأحجية اسم المحاجاة، والأُحْجوَّة لغة، وبالياء أحسن لطول الكلمة[١].
- العرب تختلف في زجر البغل، فيقول: عَدَس، وبعض يقول : حَدَس، والحاء أصوب[٢].
- الأعثى: الضبع الكبير، والأنثى عَثْواء، وفي لغة عثياء، والواو أصوب[٣].
- القَرَبوس: حنو السرج، وبعض أهل الشام يُثَقِّلُهُ، وهو خطأ، ويجمعه قربابيس وهو أشد خطأ[٤].
- يقال: وَعِل و وَعْل، ولغة للعرب: وُعِل بضم الواو وكسر العين من غير أن يكون ذلك طرداً؛ لأنه لم يجئ في كلامهم (فُعِلَ) اسماً إلا دُئِلَ وهو شاذّ[٥].

ب- المعيار الكمِّيّ

- الرَّضحُ : رضحك النوى بالمِرْضاح أي بالحجر، والخاء لغة قليلة[٦].
- العِلَّوض: ابن آوى بلغة حمير، ولم يعرفه الضرير ولا غيره[٧].

ج- المعيار الذاتي/ الشخصي

ويمكن أن يتداخل فيه اللغوي بالذاتي وإن كان لا يصرح بذلك.

- الصوم مَصَحَّة ومَصِحَّة، ونصب الصاد أعلى من الكسر[٨].
- وكذلك امتحى إذا ذهب أثره. الأجود امَّحى، وأما امتحى فلغة رديئة[٩].
- الإنجار لغة قبيحة[١٠].
- الطعام اسم جامع لكل ما يؤكل..... والعالي في كلام العرب أن الطعام هو البُرُّ خاصة[١١].

---

(١) الفراهيدي، **العين** ، ج٣، ص١٢٥٩
(٢) **المصدر السابق**، ج٢، ص٢٢٣١
(٣) **المصدر السابق**، ج٥، ٣٢٥٢
(٤) **المصدر السابق**، ج٥، ص٤٢٥٢
(٥) **المصدر السابق**، ج٢، ٥٢٤٩
(٦) **المصدر السابق**، ج٣، ص٦١٠٤
(٧) **المصدر السابق**، ج١، ٧٢٩٧
(٨) **المصدر السابق**، ج٣، ص١٤
(٩) **المصدر السابق**، ج٣، ص٩٣١٤
(١٠) **المصدر السابق**، ج٦،ص ١٧٤
(١١) **المصدر السابق**، ج٢، ص١١٢٥

- أفْلَطَني، في لغة تميم بمعنى أفلتني، وهي قبيحة(١).
- والبرُّ مَكيل....... ولغة بني أسد مكُول، وهي لغة رديئة، ولغة أردأ: مُكال(٢).

مستويات دراسة لغات العرب في العين

لا شك أن التباين اللهجي في العربية القديمة شمل جميع مستويات اللغة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والكتابية، على أن طبيعة كتاب العين تفرض غلبة الجوانب الصوتية والمعجمية، وفيما يلي تمثيل للتباينات التي تضمنها كتاب العين.

- المستوى الصوتي:

وأبرز قضاياه:

١- الإبدال الصوتي؛ إبدال صوت بصوت أخر أكان لذلك الإبدال داعٍ صوتي (كالمماثلة) أم لم يكن، وسواء أكان الإبدال مُطَّرداً أو غير مطّرد. ومنه:

- إبدال (س) زاياً : عرطس..... عرطز
- إبدال (ر) لاماً : عَكَر....... عَكَلَ
- إبدال (ص) سيناً : صَفَعَ.....سَفَعَ
- إبدال (د) تاءً : مِسدَع.......مِستَع
- إبدال (و) همزة: وِعاء.......إعاء
- إبدال (ض) صاداً: حَضَب.......حَصَب
- إبدال (ح) عيناً : عَدَس: حَدَس
- .... الخ

٢- تسهيل الهمزة، مثل: عظاءة وعظاية.

المستوى الصرفي

- وقد تكون قضايا الصرف في لغات العرب هي الأكثر وروداً بعد القضايا الصوتية، ومن هذه القضايا:
- اختلاف بنية الكلمة الواحدة بين صورتين أو أكثر، وقد تكون إحدى الصورتين منسوبة إلى قبيلة والأخرى منسوبة إلى أخرى، وإن يغلب أن لا تنسب. ومن أمثلته: العَدَم

---

(١) الفراهيدي، **العين** ،ج٧، ص١٤٣٠

(٢) **المصدر السابق**، ج٥، ص٢٤٠٦

والعُدْم، عَشْوة وعِشْوة وعُشْوة، ونُخاع، و عَضُد وعُضُد وعُضْد، و الحِجْرُ والحَجْر لغتان.

- **فَعَلَ وأَفْعَلَ بمعنى واحد (في التعدي واللزوم). ومن أمثلته:**

عَقَب وأَعْقَبَ، و حَزَنَ وأَحْزَنَ، و رَعَصَ وأَرْعَصَ، ونَضَجَ وأَنْضَجَ لغتان.

- **فَعَلَ وفَعَّلَ بمعنى واحد**. ومن أمثلته: رَسَعَ ورَسَّع.
- **تعدد مصادر الفعل الواحد**. ومن أمثلته:

نعيْتُ نعياً ونُعْياناً، الذَّهاب والذُهوب لغتان .

- **في التذكير والتأنيث**. ومنه: أهل الحجاز يقولون: هي الذهب. وبلغتهم نزلت" والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله" ولولا ذلك لغلب المذكر على المؤنث.....وغيرهم يقولون: هو الذهب[1].
- ومنه: عطشى وعطشانة، وكسلى وكسلانة.
- **اختلاف بنية الفعل المضارع**. ومنه: نَحَتَ يَنْحِتُ ويَنْحَتُ، وسَحَوْتُ أسحو وأسحى وأسحي، و طحى يطحو ويطحى.
- **المقصور والممدود**، ومثاله: حيا الشاة؛ مقصور وممدود.
- **ما كان واوياً ويائياً. ومن أمثلته**: طُغيان وطُغوان، و القيُّوم والقيَّام، ونهيتُ عنه نَهَوْتُ عنه.
- **القلب المكانيّ**. ومنه: عَفَنْقَس وعَفَنْفَس، والبِطِّيخ والطِبِّيخ.

المستوى النحوي

وقضاياه قليلة، منها: لغة أهل الحجاز وتميم في (سُحْقٌ وبُعْدٌ)، و تخفيف (إن) وتثقيلها وعملها مخففة ومثقلة، وتصريف (هلُمَّ) في لغة بني سعد.

المستوى المعجمي

- وهو جُلُّ مادة البحث التي اقتضتها طبيعة المعجم، وستأتي في بابها.

المستوى الهجائي

- وأمثلته نادرة، منها : الحيوة كُتِبت بالواو لِيُعْلَمَ أن الواو بعد الياء. ويقال: بل كتبت على لغة من يُفَخِّم الألف التي مرجعها إلى الواو نحو: الصلوة والزكوة[2].

(١) الفراهيدي، **العين** ،ج٤،ص٤٠. والآية ٣٤ من سورة التوبة١

(٢) **المصدر السابق**، ج٣، ص٢٣١٣

لغات العرب في معجم العين

وهذه هي موارد لغات العرب في معجم العين ، وهي مرتبة ترتيباً هجائياً حسب اسم القبيلة أو الإقليم بلفظ الخليل ، وتوثيق كل موضع بإزائه يبدأ بالمجلد ثم رقم الصفحة.

الأزْد

- الدَّغْر: الاقتحام من غير تثَبُّت........ولغة الأزد لصبيانهم: "دَغْرى لا صَفَّى" أي: احملوا ولا تُصافُّوا.

٣٩١:٤

- الزَّقْفُ: لغة الأزد في السَّقْف، يقولون: ازدقفْ، أي استقِف.

٨١:٥

أهل البصرة

نوى العقوف: نوىً. وهي من كلام أهل البصرة، ولا تعرفه العرب في بواديها.

٦٣:١

- الحرَّاقات: سفن فيها مرامي نيران يُرمى بها العدو في البحر بالبصرة، وهي أيضاً بلغتهم: مواضع القلاَّئين والفحَّامين. ٤٤:٣

- وسمعتُ أهل البصرة يُخَطِّئون من يقول: الجِهاز، بالكسر. ٣٨٥:٣

- الخَلالُ: البلح بلغة أهل البصرة، وهو الأخضر من البُسْر قبل أن يُشْقِحَ (يحمرَّ أو يصفرَّ)، الواحدة: خَلالة. ١٤١:٤

- السَّقيفة: خشبة عريضة دقيقة طويلة تُلَفُّ عليها البواري فوق سطوح أهل البصرة، هكذا رأيتهم يسمونها. ٨٢:٥

- والكنية للرجل، وأهل البصرة يقولون: فلان يُكنى بأبي عبد الله، وغيرهم يقول: يكنى بعبد الله. وهذا غلط، ألا ترى أنك تقول: يسمى زيداً، ويسمى بزيدٍ، ويكنى أبا عمروٍ، ويكنى بأبي عمروٍ؟

٤١١:٥

- الأشْل من الذّرْع، بلغة أهل البصرة. ٢٨٦:٦

- الفِرْصاد: شجر معروف، وأهل البصرة يسمون الشجرة فِرْصاداً وحْمله التوتَ. ١٧٨:٧

- وأهل البصرة في أسواقهم يسمون السَّاقي الذي يطوف عليهم بالماء بَيَّاباً. ٤١٥:٨

أهل بغداد

- الكُراخة: الشُّقَّة من البواري، بغدادية........والكَرْخ سوق ببغداذ. ١٥٦:٤

أهل بيشة

- ذوى يَذْوي ذَيّاً، وهو أن لا يصيب النباتَ والحشيشَ رِيُّهُ. ولغة أهل بيشة ذأى. ١٩٩:٨

أهل تهامة

- تقول: وفى يفي وفاءً................وفَيْتَ بعهدك، وأهل تهامة: أوفيت. ٤٠٩:٨

أهل الجزيرة

- الوافِه: القَيِّمُ على بيت النصارى الذي فيه صليبهم، بلغة أهل الجزيرة. ٩٦:٤
- الفاثور عند العامة الطَّست خان، وأهل الشام يتخذون خِواناً من رُخام يسمونها الفاثور. وفي بعض كلام أهل الشام والجزيرة: على الفاثور الواحد، يعني: على البساط الواحد.

٣٢١:٨

أهل الجوف

والحَوْفُ بلغة أهل الجَوْف وأهل الشِّحر كالهودج وليس به، تَرْكَبُ به المرأة البعير.

٣٠٧:٣

- شَلَطُ: السِّكِّين بلغة أهل الجوف. ٢٣٦:٦

أهل الحجاز

- السُّحْقُ: البُعْدُ. ولغة الحجاز: بعدٌ له وسُحْقٌ؛ يجعلونه اسماً، والنصب على الدعاء عليه، أي : أبعده الله وأسحقه. ٣٧:٣
- الذَّهب: التِّبر. وأهل الحجاز يقولون: هي الذهب. وبلغتهم نزلت" والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله" ولولا ذلك لغلب المذكر على المؤنث.....وغيرهم يقولون: هو الذهب. ٤٠:٤

والآية : ٣٤ من سورة التوبة

- والمَذْهب: المُتَوَضَّأُ بلغة أهل الحجاز.
- وأهل الحجاز يقولون في الإجابة: ها، خفيفة. وفي هذا المعنى يقولون: ها بدل من ألف الاستفهام، تقول: ها إنك زيدٌ؟ معناه: أإنك زيدٌ؟ أو يقصر بعضهم فيقال: هَإِنك زيدٌ؟

١٠٣:٤

- الطِّبِّيخ : لغة في البِطِّيخ، حجازية. ٤:٢٢٥

- الخَوْخة: مفترق بين بيتين لم يُنْصَبْ عليهما باب، بلغة أهل الحجاز. وناس يسمون هذه الأبواب التي يسميها الفُرْسُ (بنجرقات): خَوْخات. ٤:٣١٦

- وأهل الحجاز يقولون: هذه الشجر، وهذه البُرُّ، وهي الشعير وهي التمر، وهي الذهب، لأن القطعة منه ذهبة، وبلغتهم نزل: "والذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله" ولذلك لم يقل: ينفقونه، لأن المذكر غالب للمؤنث، فإذا اجتمعا فالذهب مذكر والفضة مؤنثة.

٦:٣١

- وأهل الحجاز يسمون فساطيط عُمَّالهم: الأجواف. ٦:١٨٩

- المِشْمِشُ: وأهل الحجاز يسمون الإجَّاص مِشْمِشاً. ٦:٢٢٥

وأهل الحجاز يثبتون الياء والواو في نحو صَيِدَ وعَوِرَ، وغيرهم يقول: صاد يَصاد وعار يَعارُ. ٧:١٤٤

- السّبْطُ: الشعر الذي لا جُعودةَ فيه، ولغة أهل الحجاز: رَجُلٌ سَبِط الشَّعْرِ، وامرأة سَبِطة.

٧:٢١٩

- الطَّغْيَة: من خوص المُقْل، وهي حجازية. ٧:٤٥٧

- الدُّفّ: لغة أهل الحجاز في الدّفِّ الذي يُضْرَبُ به. ٨:١١

- الدّوّيّة: مفازة ملساء بلغة تميم، وداوِيَّة لأهل الحجاز بلغتهم. وامرأة دَوِيَة؛ الواو مكسورة خفيفة على فَعِلَة، وإن خفَّفْتَها للنعت فالواو ساكنة مع الياء، والإشمام فيه أحسن من الإسكان. وناس من أهل الحجاز يفتحون ما كان من (دَوٍ) ويقولون: رجلٌ دَوَى وامرأة دَوَى سواء.

٨:٩٢

-ومن العرب مَنْ يحذف لام ظَلِلْتُ ونحوها حيث يظهران، فأما أهل الحجاز فيكسرون الظاء على كسرة اللام التي أُلْقِيَتْ، فيقولون: ظِلْنا والمصدر الظُّلول.....وقرئ:" ظِلْتَ عليه....."

٨:١٤٩

والآية ٩٧ من سورة طه.

- يُحكى بِ (مَنْ) الأعلام والكنى والنكرات في لغة أهل الحجاز، إذا قال: رأيت زيداً قلتَ: من زيداً؟ وإذا قال: رأيت رجلاً قلت: منا يافتى، وتقول في النصب والخفض إذا استفهمْتَ عن رجل أو قوم قلت: مَنا للرجلُ، وإن قلت: مررت برجل قلت: منا، ومَنَيْنَ للرجلين، ومَنينَ

للرجال، وتقول في الرفع: مَنو للواحد، ومَنان للاثنين، ومَنون للجميع. ٣٩٠:٨

- وللعرب في (إنَّ) لغتان: التخفيف والتثقيل؛ فأما مَنْ خفَّفَ فإنه لا يرفع بها، إلا أن ناساً من أهل الحجاز يخففون وينصبون على توهم الثقيلة. وقرئ :" وإنْ كُلَّاً لما ليوفينهم" خففوا ونصبوا (كُلاًّ). ٣٩٧:٨

والآية ١١١ من سورة هود

أهل حِمْص

- الحظُّ.........وناس من أهل حمص يقولون: حَنْظ، فإذا جمعوا رجعوا إلى الحظوظ. وتلك النون عندهم غُنَّة ليست بأصلية، وإنما يجري على ألسنتهم في المشدَّد نحو: الرُّز، يقولون: رُنْز، وأُتْرُجَّة: أترُنْجة، ونحو: إجّار: إنجار. فإذا جمعوا تركوا الغنة ورجعوا إلى الصحة فقالوا: أجاجير وحظوظ. ٢٢:٣

أهل السّواد

- الكارِخ: الذي يسوق الماء إلى الأرض، سواديّة. ١٥٦:٤

- والجُنْبُخ: الخابية الصغيرة، بلغة أهل السّواد. ٣٢٨:٤

- القَسَّة: القرية الصغيرة بلغة السواد. ١٢:٥

- الباقِلِيّ : اسم سواديّ وهو الفول ، وحَبُّه: الجِرْجِر. ١٧٠:٥

- القاشي: الفَلْسُ الرّديء، سوادية. ١٨٣:٥

- الكَشوثُ: نبات مُجْتَثٌّ مقطوع الأصل، أصفر يتعلق بأطراف الشوك، ويُجْعَلُ في النبيذ، من كلام أهل السواد، وليست بعربية محضة. يقولون: كشوثاء. ٢٩١:٥

- الكُسْبُج: الكُسْب في لغة أهل السواد. ٤٢٤:٥

- الخزير بلغة أهل السواد: رجل يختاره أهل القرية لما ينوبهم من نفقات مَنْ ينزل بهم من قِبَلِ السلطان. ٦٣:٦

- التراجيل: الكَرَفس بلغة العجم. وهو اسم سوادي من بقول البساتين. ١٠٢:٦

- الشَّرَّان، فَعْلان، من كلام أهل السَّواد، وهو شيء تسميه العرب: الأذى، شبه البعوض يغشى وجه الإنسان، لا يعض. ٢١٧:٦

- الرَّفْش والرُّشف، لغتان: سوادية. وهي المجرفة يرفش بها البُرُّ رَفْشاً. ٢٥٤:٦

- الشَّيلم والشَّالَم، بلغة أهل السواد: الزُّوان، يكون في البُرِّ. ٢٦٥:٦

- سُنْسُن: اسم أعجمي يسمِّي به أهل السّواد. ١٩٨:٧
- الزُوان: حَبٌّ يكون في البُرِّ يسميه أهل السواد: الشَّيلم، الواحدة زُوانة. ٣٨٧:٧
- النأطِر: الذي يحفظ الزَّرع، سوادية، غير عربية.

٤١٣:٧

أهل الشام

- الخَرْنوب والخرُّوب شجر ينبت بالشام له حَبٌّ كحب اليَنْبوت، يسميه أهل العراق القِثّاء الشّاميَ، وهو يابس أسود. ٣٣٧:٤
- القِنْدأْوُ: صحيفة للحساب وغيره، لغة أهل الشام ومصر. ١١٨:٥

- القَرَسطون: القَبَّان، شامية. ٢٤٩:٥

القَسْطرى: الجِهْبِذ، شامية. ٢٤٩:٥

القَرَبوس: حِنْو السَّرْج، وبعض أهل الشام يثقِّله وهو خطأ، ويجمعه قربابيس، وهو أشد خطأ.

٢٥٢:٥

- الفُنْدُق: خان من هذه الخانات التي ينزلها الناس في الطرق والمدائن، بلغة الشام.

٢٦١:٥

الإصطبل: موقف الفرس، شامية. ١٨٠:٧

- الفاثور عند العامة الطَّست خان، وأهل الشام يتخذون خِواناً من رُخام يسمونها الفاثور. وفي بعض كلام أهل الشام والجزيرة: على الفاثور الواحد، يعني: على البساط الواحد.

٣٢١:٨

أهل الشِّحْر

- الاعتزاء:........وكلمة شنعاء من لغة أهل الشِّحْر، يقولون: يَعزى لقد كان كذا وكذا، ويَعزيك ما كان ذلك. كما تقول: لعمري لقد كان كذا وكذا، ولعمرك ما كان ذاك.

٢٠٦:٢

- الخَسْفُ: تحميلك إنساناً ما يكره. والخَسْفُ: الجَوْرُ بلغة الشِّحر. ٢٠٢:٤

أهل الصّمّان

- قال الخليل: سمعت أعرابياً فصيحاً من أهل الصّمّان يقول: كل فُرْجة تكون بين شيْئين فهو

عُقْرٌ وعَقْر لغتان........ ١٥١:١

أهل الطائف

- الزَّرَجون بلغة أهل الطائف، وأهل الغَوْر: قُضبان الكرم. ٦٣:٦ وأيضاً ٢٠٢:٦

- الفِرْصاد: حبُّ العِنَب والزبيب، والفِرصيد لغة فيه، طائفية. ١٧٩:٧

أهل العراق

- أهل العراق يسمون البيت المُرَبَّع كَعْبة. ٢٠٧:١

- اللَّعْزُ: ليس بعربية محضة. لعزها: فعل بها ذاك. ومن كلام أهل العراق: لَعَزها لَعْزاً: باضعها. ٣٥٥:١

- صلْمعَ رأسُهُ وصُلْفِعَ: إذا استؤْصِلَ شَعْرُهُ، بلغة أهل العراق. ٣٣٨:٢

- الواقَةُ: من طَيْر الماء، عراقية. ومنهم مَنْ يهمز الألف؛ لأنه ليس في كلام العرب واو بعدها ألف أصلية في صدر البناء إلا مهموزة نحو: الوَأْلة. ٢٣٩:٥

- القُنَيْبير: نبات يسميه أهل العراق: البَقْر ، فيمَشِّي كدواء المشيّ. ٢٦٤:٥

- المَكُّوك: مكيال لأهل العراق. ٢٨٧:٥

- البَرْنكان: كساء أسود، بلغة أهل العراق. ٤٣٢:٥

- الإستاج والإستيج من كلام أهل العراق، وهو الذي يُلَفُّ عليه الغزل بالأصابع. تسميه العجم: أستوجة وأُسجوتة أي دناجة.

٤٩:٦

- الأَنْجَرُ: مِرْساة السفينة، وهو اسم عراقي. ١٠٦:٦

- النَّشوط: كلمة عراقية، وهو سمك يُمْقَرُ في ماء وملح. ٢٣٨:٦

- الشَّبُّوط: ضرب من السمك...... كلمة عراقية. ٢٤٠:٦

- داشِن معرَّب من الدَّشْن، والدَّاجن مثله، وهو كلام عراقي ليس من كلام البادية ٢٤٣:٦

- وطائر يسميه أهل العراق: ابن آصى، فَعْلى وهو شبيه بالباشق إلا أنه أطول جناحاً وأخبث صيداً، وهو الجدأ . ١٧٧:٧

- التَّبليط، عراقية: أن تضرب فَرْع أذنٍ بطرف سبَّابتك ضرباً يوجعه، تقول: بلَّطتُ أذنه تبليطاً. ٣٢:٧

- البرانيّ بلغة أهل العراق: الدِّيَكة الصغار أول ما تدرِك. ٢٧٠:٨

أهل عُمان

- السُّعْن: ظُلَّة يتخذها أهل عمان فوق سطوحهم من أجل ندى الوَمْدة. ٣٣٨:١

- الهَيْس: أداة الفدّان بلغة عمان. و: هِيسِ هِيسِ تقولها العرب في الغارة إذا استباحت قرية أو قبيلة فاستأصلتها، أي ما بقي منهم أحد. ٧٢:٤

- البَزْخُ: الجَرْفُ، بلغة عمان. ٢١١:٤

- البَرْخُ: الرَّخيص بلغة عمان. والبَرخُ: الحرب. وأهل عمان يقولون: كيف أسعاركم؟ فيقول المجيب: بَرْخ، هكذا، أي: رخيص. ٢٥٧:٤

- القَدْف: غَرْفُ الماء من الحوض، أو من شيء تصُبُّه بكفِّك، بلغة عمان. ١١٩:٥

- النَاقم: تمر بعمان، وحي باليمن. ١٨١:٥

- الوَيجُ: خشبة الفَدَّان، بلغة عمان. ١٩٧:٦

- الزِّفْن: بلغة عمان، ظُلَّة يتخذونها فوق سطوحهم تقيهم وَمَدَ البحر، أي: حرَّه ونداه.

٣٧٢:٧

أهل الغَوْر

- ولغة أهل الغور: هدَيْتُ لك، أي بيَّنْتُ لك. وبها نزلت: " افلم يهدِ لهم" الآية ١٢٨ من سورة طه.

٧٨:٤

- وأهل الغور: قضبان الكرم. ٢٠٢:٦

- الثُّفاء: الخَرْدل، بلغة أهل الغور، والواحدة بالهاء. ٢٤٦:٨

أهل الكوفة

- الكَبَرُ: طبل له وجه، بلغة أهل الكوفة. ٣٦١:٥

- الدُّرَيْنة: الأحمق بلغة ناس من أهل الكوفة. ٢١:٨

- وقال أهل البصرة وبعض أهل الكوفة: هذا هو المرَوَّب، فأما الرَّائب فالذي أُخِذ زُبْده.

٢٨٤:٨

أهل المدينة

- وتقول: حضرَتِ الصلاةُ، لغة أهل المدينة، بمعنى تحضُرُ، وكلهم يقولون: تَحْضُرُ.

١٠٣:٣

- الهَدِيَّة: ما أهديتَ إلى ذي مودة من برٍّ، ويُجْمَع: هدايا. ولغة أهل المدينة: هَداوى ٤:٧٧
- وجاءت (الفُتْيا) لغة في الفَتوى لأهل المدينة خاصة. ٥:١٨٧
- الزَّاووق: الزِّئْبق لأهل المدينة. ويدخل في التصاوير. ٥:١٩١
- ويقال: الفُتْيا فيه كذا، وأهل المدينة يقولون: الفَتْوى. ٨:١٣٧
- سكبت الماء فانسَكَبَ: صببْته. وأهل المدينة يقولون: اسْكُبْ على يدي، أي اصْبُبْ. ٥:٣١٦

أهل مكة

- وأهل مكة يسمون ضرباً من الثياب أخضرَ: الخَوْخة. ٤:٣١٨
- البَطَّة: الدَّابَّة بلغة مكة. ٧:٤٠٨

أهل مصر

- هَيْتَ: من كلام أهل مصر. ٤:٨١
- الوهين بلغة أهل مصر: رجل يكون مع الأجير في العمل يحثُّه على العمل. ٤:٩٣

أهل اليمن

- والمِعْلاق: ما عَلِقَ من العنب ونحوه. وأهل اليمن يقولون: مُعْلوق، أدخلوا الضمة والمدّة، كأنهم أرادوا حَذْوَ المُدْهُن والمُنْخُل ثم مدّوا. ١:١٦٣
- العِنْكُ: الباب بلغة اليمن. ٢:٢٠٣
- الفُرْقُعة وهي الاست بلغة يمانية. ٢:٣٠٢
- العنكبوت بلغة أهل اليمن : العنكبوه والعنكباه. ٢:٣٠٩
- الفَقْحة: الراحة بلغة اليمن. ٣:٥٢
- القَحْبة: المرأة بلغة اليمن. ٣:٥٣
- الكَحْبُ: البَرْوَق بلغة أهل اليمن، والحبة منه كَحبة. وهو الحِصْرِم. ٣:٦٥
- الذّهبُ: مكيال لأهل اليمن. ٤:٤١
- الهِبْرِزِيّ: الخُفُّ الجيد بلغة أهل اليمن. ٤:١٢٣
- المِخْلاف: الكُورة بلغة أهل اليمن. ٤:٢٦٧

- الخال: ثوب ناعم من ثياب اليمن. ٤:٣٠٤

- والجُنْبُخ: القَمْلَةُ الضخمة بلغة أهل اليمن. ٤:٣٢٨

- الزَّقْد: كلمة يمانية. وزَدَقَ لغة لهم في صَدَقَ. ٥:٨٨

- وبزقوا الأرض أي بذروها، وهي يمانية. ٥:٩٣

- الإقليد: المفتاح، يمانية. ٥:١١٧

- القِلَّوْب: الذِّئب، يمانية، وكذلك القَلوب، ويقال: قِلَّاب. ٥:١٧١

- وما زِلتُ أستقري هذه الأرضَ قريةً قريةً، والقِرْية لغة يمانية، ومن ثمَّ اجتمعوا في جمعها على القُرى فحملوها على لغة من يقول: كُسْوة وكُسى..... ٥:٢٠٣

المِقْوَل: اللِّسان. والمِقْوَل بلغة أهل اليمن: القَيْل، وهم المَقاولة والأقيال والأقوال، والواحد القَيْل. ٥:٢١٢

- الشُّكْدُ كالشُّكْر لغة أهل اليمن، يقال: هو شاكرٌ شاكد. والشُّكْدُ لسائر العرب: ما أعطيت من الكُدْس عند الكيل، ومن الحُزَم عند الحصد. ٥:٢٩٠

- الكُلْوة لغة في الكُلْية، لأهل اليمن. ٥:٤٠٥

- الجَرين: موضع البيدر بلغة اليمن، وعامتهم بكسر الجيم، وناس يسمون الموضع الذي يجمعون فيه التمر جريناً، والجميع الجُرُن.

٦:١٠٤

- الويح والويل: باليمانية، اسم الخشبة الطويلة بين الثورين. ٦:٧٥

- الإنجار لغة يمانية في الإجَّار وهو السَّطح، وقد يجيء في كلامهم أنه الحُجْرَةُ التي على السطح.

٦:١٠٧

- الجَفْنُ: ضرب من العنب، ويقال: هو نفس الكرْم بلغة اليمن. ٦:١٤٦

- الشِّرْناق: ورق الزرع إذا طال وكثر حتى يُخاف فساده فيقطع، فيقال: شَرْنَقَ الزّرع، وهي كلمة يمانية. ٦:٣٠٢

- المَضْد: لغة في الضَّمد في بابه، يمانية من المقلوب. ٧:٢٤

- وناس من أهل اليمن مما يلي الشِّحْر وعمان يكسرون (فاء فَعيل) كلّه، فيقولون للكَثير: كِثير. ٧:١٧٥

- وأما كسر كَثير وأشباه ذلك من غير حروف الحَلْق فإنهم ناس من أهل اليمن، وأهل الشِّحْر،

يكسرون كل (فَعيل)، وهو قبيح إلا في الأحرف الستة، وفيها أيضاً يكسرون صدر كل فعل يجيء على بناء (عَمِلَ)، نحو: شِهِدَ وسِعِدَ، ويقرؤون: " وما شِهِدنا إلا بما علمنا" . الأية ٨١ من سورة يوسف. ٣١٧:٧

- الزُّبُّ: اللَّحية بلغة أهل اليمن. وزُبُّ الصبي معروف، وهو ذَكَرُهُ بلغة أهل اليمن. ٣٥٣:٧

- الدّظُّ: الشَّلُّ بلغة أهل اليمن. ٥:٨

- البُرْتُ: الفأس بلغة اليمن، والبُرْتُ بلغتهم السُّكَّرُ الطَّبَرْزَد. ١١٨:٨

- التِّلْمُ: مَشَقُّ الكراب في الأرض بلغة اليمن. ١٢٦:٨

- تقول: آتيتُ فلاناً على أمره مؤاتاة، ولا تقول: واتيته مواتاة إلا في لغة قبيحة لليمن. وأهل اليمن يقولون: واتيت وواسيت وواكلت ونحو ذلك، ووامرت من أمرت، وإنما يجعلونها واواً على تخفيف الهمزة في يؤاكل ويؤامر، ونحو ذلك. ١٤٧:٨

- اليَنَمُ: بلغة اليمن نظير البركة. ٣٨٨:٨

- وتكون (أمْ) مبتدأ الكلام في الخبر، وهي لغة يمانية، يقول قائلهم: هو من خيار الناس أمْ يطعم الطعام أم يضرب الهام.......وهو يُخْبِرُ. ٤٣٥:٨

- قال الخليل: مدة الواو منها(مُوَيَّات) تصير إلى أصلها، وكذلك ألف الياء من الياء لا تهمز إنما مدّوا في لغة اليمن ياء فعلى ذلك يُبْنى ويُحتذى. ٤٤٤:٨

بنو أسد

- قعن. اشتق منه اسم قُعَيْن، وهي في أسد وفي قيس أيضاً. ويقال: أفصح العرب نَصْرُ قُعَيْن أو قُعَيْنُ نصر. ١٦٩:١

- كالَ البُرَّ يكيل كَيْلاً، والبُرُّ مَكيل. ويجوز في القياس: مَكيول. ولغة بني أسد مَكول، وهي لغة رديئة، ولغة أردأ: مُكال. ٤٠٦:٥

بنو الحارث

- الضّحْك: الثَّلْج. ويقال: جوف الطَّلْع، وهي من لغة بني الحارث، يقال: ضحِكَتِ النَّخْلَةُ إذا انشقَّ كافورها. ٥٨:٣

- البَألة: القارورة بلغة بلحارث، وهي بالنبطية بالتاء ٤٢:٨

بنو سعد

هَلُمَّ: كلمة دعوة إلى شيء والتثنية والجمع والوحدان، والتأنيث والتذكير فيه سواء، إلا في لغة بني سعد فإنهم يحملونه على تصريف الفعل؛ فيقولون: هَلُمَّا وهَلُمُّوا ونحو ذلك. ٤: ٥٦

بنو عدي

- ولغة بني عديّ: كُدتُ أفعل كذا، بالضم. ٥: ٣٩٥

تَغْلِبُ

- القَشْم: اللَّحم إذا نضج واحمرَّ لونه فسال وَدَكُه، الواحدة قَشْمة بلغة تغلب. ٥: ٤٧

تميم

- من ترك عنعنة تميم وكشكشة ربيعة فهم الفصحاء. أما تميم فإنهم يجعلون بدل الهمزة العين. قال شاعرهم:

إن الفؤادَ على الذَّلفاء قد كمِدا وحبُّها موشك عَنْ يصدعَ الكبدا

١: ٩١

- الخَبْعُ: الخَبء في لغة تميم. يجعلون بدل الهمزة عيناً. وخبع الصبيُّ خبوعاً: أي فُحِمَ من شدة البكاء حتى انقطع نَفَسُهُ. ١: ١٢٣
- والعَقِب: مؤخَّر القدم، تؤنثه العرب، وتميم تخففه. ١: ١٧٨
- وإذا اهَّلَتَهُ لما نزل به من سوء قُلْتَ: بُعداً له، كما قال: "بَعِدَت ثمود" . ونصبه فقال: بُعداً له لأنه جعله مصدراً ولم يجعله اسماً. وفي لغة تميم يرفعون وفي لغة أهل الحجاز أيضاً.

٢: ٥٤

- للعرب في "حيث" لغتان، واللغة العالية: حيثُ الثاء مضمومة وهو أداة للرفع يرفع الاسم بعده. ولغة أخرى: حَوْثُ؛ رواية عن العرب لبني تميم. قال:

ولكن قذاها واحد لا تريده أتتنا بها العيظان من حوث لا ندري

وقد نسب المحققان هذا البيت للأخطل ٣: ٢٨٦

- احولَّت عينه اِحوِلالاً واِحوالَّت اِحويلالاً، ولغة تميم: حالت عينه تحال حَوَلاً. ٣: ٢٩٩
- ولغة تميم: شِهِدَ بكسر السين؛ يكسرون "فَعيلاً" في كل شيء كان ثانيه أحد حروف الحلق. وكذلك سفلى مضر. ولغة شنعاء يكسرون كل "فَعيل"، والنصب اللغة العالية.

٣: ٣٩٨

- العَرْجَلة: القطيع من الخيل، وهي بلغة تميم: الحرجلة. ٢: ٣٢٠
- الهيف دقة الخصر، وصاحبه: أَهْيَف وهيفاء. والفعل: هَيِفَ يَهْيَفُ. ولغة تميم: هاف يهاف هَيْفاً. ٤: ٩٦

- الصِّماخ: خَرقُ الأذن إلى الدماغ، والسِّماخ لغة فيه. والصّاد تميمية. ١٩٢:٤
- وانظر ايضاً: ٢٠٦:٤
- يقال: خراب، وثلاثةُ أَخرِبة، والجميع: خَرِبٌ كالكلمة والكلم. ولغة تميم: خِرْبٌ وكِلْمٌ، الواحدة: خِرْبة وكِلْمة.

٢٥٥:٤ وانظر أيضاً: ٣٧٨:٥

- لَصِقَ يَلْصَقُ لُصوقاً، لغة تميم. ٦٤:٥
- الوَقْطُ: موضع يستنقع فيه الماء يتخذ فيه حياض تحبس الماء إذا مُرَّ بها..... ويجمع أيضاً: وِقاطاً ووِجاذاً، ولغة تميم إقاط، وهم يصيرون كل واو يجيء في مثل هذا ألفاً.

١٩٤:٥

- لقيته لقيةً واحدة ولقاءة واحدةً، ولغة تميم لقاءةٌ. ٢١٢:٥
- نَكِلَ يَنْكَلُ تميمية، ونَكَل حجازية. ٣٧١:٥
- الأصاتم جماعة الأُصْطُمَّة بلغة تميم، جمعوها بالتاء على هذه اللغة لأنهم كرهوا التفخيم (أصاطم) فردّوا الطاء إلى التاء. ١٠٧:٧
- رجال صُيّام، ولغة تميم صُيَّم ١٧١:٧
- والإسادة...... وهو اسم وقع على وسائد، وهي لغة بني تميم، وكذلك لغتهم في كل واو مكسورة في الأدوات على فِعال وفِعالة، والجميع وسائد.

٢٨٤:٧

- أَفْلَطَني في لغة تميم بمعنى أفلتني، وهي قبيحة. ٤٣٠:٧
- الدّوِّيّة مفازة ملساء بلغة تميم، وداويّة بلغة الحجاز. ٩٢:٨
- الأَيْدُ: القوة، وبلغة تميم الآدُ، ومنه قيل: آدَ فلانٌ فلاناً إذا أعانه وقوّاه.

٩٧:٨

- الوَدُ: الوتِدُ بلغة تميم، فإذا صغّروا ردوا التاء فقالوا: وُتَيْد.

١٠٠:٨

- الرَّبذة: صوفة يؤخذ بها القطران فيُهْنأ بها البعير..... والرّبْذة تميمية، والثَّملة حجازية.

١٨٣:٨

- أولاء: يُقْصَرُ في لغة تميم، وأهل الحجاز يمدون أولاء.

٣٧٠:٨

- فأما تميم فإنهم يجعلون ألف كل (أنَّ وأنْ) منصوبة من المثقَّل والمخفَّف عيناً، كقولك: أريد

عَنْ أُكلمك، وبلغني عنَّك مقيم. ٣٩٨:٨

- ومن العرب من يقول: هذه ماءة، كبني تميم، يعنون: الرّكّية بمائها. ٤٢٣:٨

جُهَيْنة

- دافَفْتُ الرجلَ دِفافاً ومُدافَّة، وهو إجهازك عليه أي مبادرة إلى قتله، والآمِرُ الذي يأمُرُ يقول: دافَّ الرجلَ أي: ائتِ عليه، ويخفف في لغة جهينة فيقال: دافَيْتُه، ويأمر فيقول: دافِ ياهذا. ١١:٨

حِمْيَر

- العِلَّوْش: الذِّئب بلغة حمير. وهي مخالفة لكلام العرب؛ لأن الشينات كلها قبل اللام. ٢٥٦:١

- العِلَّوْض: ابن آوى بلغة حِمْيَر، ولم يعرفه الضرير ولا غيره. ٢٧٩:١

- العُكسوم: الحمار بالحميرية، ويقال: هو الكُسْعوم. ٣٠٥:٢

- الحَجَمة: العَيْن بلغة حمير. وحَجَمتا الأسد: عيناه ، بكل لغة. ٨٨:٣

- الشِّخاف: اللَّبَنُ بالحميرية. ١٧٢:٤

- امرأة بَيْدَخة: تارَّة، لغة حمير. ٢٣٤:٤

- القباية: المفازة بلغة حمير. ٢٢٩:٥

- شَقَلْتُ الدنانير: عَيَّرْتها، وهي كلمة عبادية حميرية ليست بعربية محضة. ٤١:٥

- الشَّشْقلة: كلمة حميرية عباديَّة، لهَجَ بها صيارفة العراق في تعيير الدينار، ليست بعربية محضة. ٢٤٥:٥

- وفي لغة حمير: ثِبْ معناه: اقعد، والوثاب الفِراش بلغتهم. ٢٤٧:٨

- الشَّنْترة: الإصْبع بالحميرية، وجمعه الشَّناتر. ٣٠١:٦
- المُبَلَّت بلغة حمير: المَهْر المضمون. ١٢٥:٨

الخَفْجيّون

- وفي لغة الخفجيين: عَكَبَتِ حولهم الطَّيْرُ فهي طير عُكوب أي: عُكوف. ٢٠٦:١

ربيعة

من ترك عنعنة تميم وكشكشة ربيعة فهم الفصحاء......... وربيعة تجعل مكان الكاف المكسورة شيناً. قال:

تَضحَكُ مني أن رأتني أحتَرِش ولو حَرَشْتِ لكَشَفْتِ عن حِرِش

ويقال: بل يقولون: عَلَيْكِش وبِكِش. ويقال: بل يبدلون في كل ذلك. ٩١:١

- السَّخَب: الصَّخَب بلغة ربيعة. ٢٠٣:٤

لَصِقَ...لغة تميم، ولَزِقَ لربيعة ، وهي أقبحها إلا في أشياء نصِفُها في حدودها. ٦٤:٥

- الكشكشة: لغة لربيعة، يقولون عند كاف التأنيث: عَلَيْكِش، إِلَيكِش، بِكِش بزيادة شين.

٢٦٩:٥

- الذِّكْرُ ليس في كلام العرب، وربيعة تغلط فتقول: الذِّكرُ للذكر، ويقال: هو اسم موضوع من الذِّكر. ٣٢٧:٥

المطعمون اللحم بالعَشجّ وبالغداة كُتَلَ البَرنِجّ

يريد بالعشجّ: العشيّ، وبالبرنجّ: البرنيّ، لغة لربيعة يجعلون الياء الثقيلة جيماً أعجمية.

٣٣٧:٥

طَيِّئ

- والقُطعة في طيِّئ كالعنعنة في تميم وهي أن يقول: يا أبا الحكا، وهو يريد: يا أبا الحَكَم، فيقطع كلامه عن إبانة بقية الكلمة.

١٣٧:١

- المَحْو لكل شيء يذهب أثره. تقول: انا أمحوه وأمحاه، وطيِّئ تقول: مَحَيْتُهُ محياً ومحواً، وامتحى الشيء يمَّحي امِّحاء، وكذلك امتحى إذا ذهب أثره، والأجود: امّحى، والأصل فيه: انمحى. وأما امتحى فلغة رديئة.

٣١٤:٣

- وتقول: آخيته. ولغة طيِّئ: واخيته، وهذا رجل من آخائي بوزن أفعالي، وتقولك آخيْتُ على أصل التأسيس، ومن قال: واخيت، بلغة طيِّئ، أخذه من الوخاء. ٣١٩:٤

- وقَفَيْكَ، بإبدال الألف ياءً لغة طيِّئ. ٢٢٢:٥

- السَّدِكُ: الموَلَعُ بالشّيء، في لغة طيّئ.

٣٠٥:٥

- ولغة طيّئ: هذه رَجُلة وهذا رجل، وهذا رجل أي: راجل، وهي رجلة أي: راجلة، وقال في الرجلة التي هي المرأة:

خَرَقوا جَيْبَ فتاتهم لم يُبالوا سَوْءة الرَّجُلة

١٠١:٦

- السُّؤْدُد: لغة طيّئ. ٢٨١:٧

مُضَر

- الفَخِذُ: وَصْل ما بين الورك والساق، ويُخفَّفُ فيقال: فَخْذ في لغة سُفلى مضر ٢٤٥:٤

- الجُنْبخ: الضَّخْم بلغة مضر، النون قبل الباء.

٣٢٨:٤

- الفقُّوص: البِطِّيخ. بلغة مضر: الذي لم ينضج. ٦٧:٥

- رَكِنَ إلى الدنيا يَرْكَنُ رَكَناً، ورَكَنَ يَرْكُنُ ركوناً لغة سُفلى مضر. ٣٥٤:٥

- قالوا: نَعيم وبَئيس..على فَعيل، ولغة لسُفلى مضر: نِعيم وبِئيس، يكسرون الفاء في فَعيل إذا كان الحرف الثاني من حروف الحلْق الستَّة، وبلغتهم كُسِرَ: الضِّنين ورِئيس ودِهين. ٣١٧:٧

هُذَيْل

- وهذيل تقول للقصّاب: الفَعْفَعانيّ. ١٢٣:١

- والقَنوع بمنزلة الهَبوط، بلغة هذيل، من سطح الجبل.

١٧٠:١

- عَرَجَ يعْرُجُ عُروجاً، ولغة هذيل: يَعْرِجُ ويَعْكِف، هم مولعون بالكسر.

٢٢٣:١

- العَنَجُ بلغة هذيل هو الرجل. ويقال بالغين، وهذيل تقول: غَنَج على شَنَج. ٢٣٢:١

- المعصوب: الجائع بلغة هذيل، الذي كادت أمعاؤه تتيبس.

٣٠٩:١

عَبْدٌ مُسْبَعٌ في لغة هذيل : عبد مُتْرَف. ويقال: تُرِك حتى صار كالسبع لجرأته على الناس.

٣٤٤:١

- القُمَيْعُل: القَدَح الضخم بلغة هذيل. ٣٠٠:٢

- كُرِّم: كَثُرَ بلغة هذيل. ١١٥:٣
- الكَرْهاء: أعلى النُّقرة بلغة هذيل. ٣٨٥:٣
- سحابة خَلوج: متفرقة بلغة هذيل. ١٦١:٤
- الخَموش: البعوض بلغة هذيل. ١٧٤:٤
- أَخرات المزادة: عُراها بينها القصبة التي تُحْمَلُ بها، الواحدة خُرْتة، هذلية. ٢٣٧:٤
- المُسْتَخْمِرُ: الشِّرِّيب، هذلية. ٢٦٣:٤
- وتقول هذيل: غَنَج على شَنَج، أي رجلٌ على جَمَلٍ. ٣٥٧:٤
- ويقال: سمعت طَغْيَه، أي صوته، هذلية. ٤٣٦:١
- القِتْرُ: سهام صغار هذلية....... وتقول هذيل: أكل حتى اقترَّ، في الناس وغيرهم، والاقترار الشِّبع. ١٢٥:٥
- قام فلان على مِقْوَس، أي على حِفاظ، هذلية. ١٨٩:٥
- قَيْنة: الأمة، وجرى في العامة أن القَيْنة: المُغَنِّيَة......وهي هذلية. ٢١٩:٥
- وهذيل تسمي الزَّنَمَتَيْن، حرفي رأس السهم، الفُوقَيْن. ٢٢٥:٥
- وتقول هذيل: غَنَج على شَنَج، أي رجلٌ على جَمَلٍ، فالغنج هو الرجل والشَّنَجُ هو الجمل. ٣٨:٦
- الجَرْدُ: ثَوبٌ خَلَقٌ، لغة هذيل، وهذيل تقول: لُبْسٌ جَرْدة، وأرض مجرودة ومَجْرَدٌ وجُرْدةٌ، أي: ليس فيها سترة من شجر وغيره. ٧٧:٦
- الفَريج: البارد، هذلية. ١١٠:٦
- الشَّتْن: النَّسج. يقال: شَتَنَ الشَّاتِنُ الثوب، أي: نسجه، وهي لغة هذلية. ٢٤٦:٦
- الصَّوْم: شجرٌ بلغة هذيل. ١٧٢:٧
- كلام نسيف: خفيّ، هذلية. ٢٧٠:٧
- الواسط: النبات، هذلية. ٢٧٩:٧
- الأزْيَب: ريح من الرِّياح، بلغة هذيل، أراها: الجنوب. ٣٩٢:٧
- رجل مُتَوَزِّم: شديد الوطء، هذلية. ٣٩٣:٧
- لقيت فلاناً افْلاطاً، أي: بغتة.........هذلية. ٤٣٠:٧
- اللِّيط: اللَّوْن، هذلية. ٤٥٣:٧
- وهذيل تقول: لَدَّهُ عن كذا، أي: حبسه. ٩:٨

- وتقول هذيل: ادَّرَيْتُ الصَّيْدَ، أي : ختلته. ٨:٦١
- الذَّبر بلغة هذيل خَفِيَّة يذبُرُها ذبراً. ٨:١٨٢
- الثِّلْب: الشيخ، هذلية. ٨:٢٢٧
- الرِّبابة: خِرْقة تُجْعَلُ فيها القداح، هذلية، واشتقاقه من رَبَبْتُ الشيء: جمعته. ٨:٢٥٩
- وقال بعضهم: بل الإِيرُ: ريح الشمال الباردة بلغة هذيل. ٨:٣٠٤
- الفَليل: السَّيْف...... والفليل: الشَّعر، هذلية. ٨:٣١٦
- كتاب مُنَمَّل: مكتوب، هذلية. ٨:٣٣٠
- النَّوْب: القُرْب، خلاف البعد، هذلية. ٨:٣٧٩

ملحق بتواتر القبائل وسماتها اللهجية في العين

اسم القبيلة (الجماعة)	التكرار
الأزد	٢
أهل البصرة	٩
أهل بغداد	١
أهل بيشة	١
أهل تهامة	١
أهل الجزيرة	٢
أهل الجَوْف	٢
أهل الحجاز	١٧
أهل حمص	١
أهل السَّواد	١٥
أهل الشام	٨
أهل الشحر	٣
أهل الصَّمَّان	١
أهل الطائف	٢
أهل العراق	١٥
أهل عمان	٨

أهل الغور	٣
أهل الكوفة	٣
أهل المدينة	٦
أهل مكة	٢
أهل مصر	٢
أهل اليمن	٣٨
بنو أسد	٢
بنو الحارث	٢
بنو سعد	١
بنو عديّ	١
تغلب	١
تميم	٢٥
جُهَيْنة	١
حِمْيَر	١٢
الخفجيون	١
ربيعة	٦
طيِّئ	٧
مُضَر	٤
هُذَيْل	٣٩

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

تجليات التناص في جدارية محمود درويش

د. أحمد جبر شعث *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٦/٢٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٤/٢

ملخّص

تحاولُ هذه الدراسةُ الكشفَ عن الأبعاد الجماليّة والمكونات الأساسيّة للتناصّ في جداريّة محمود درويش، وهــو يستمد نسغه من خطابات عديدة ومرجعيّات معرفية مختلفة، تفتح أعطاف القصيدة على البعد الإنساني، وتشكّل نصّاً فسيفسائياً جامعاً، وفقاً لرؤية الشاعر.

Abstract

Revelations of Intertextual Relationships in the Jidaria (poem) of the poet Mahmoud Darwish

Dr. Ahmed Jaber Shath

This study attempts to investigate the aesthetic dimensions and basic components of interrelated literary \ poetic texts in Mahmoud Darwish’s poem ALJIDARIA. The poet draws the origins of the poem from a variety of letters and miscellaneous academic resources. The sides of the poem manipulate the human dimension and constitute a mosaic literary text, which is comprehensive in the light of the poet's insight.

* قسم اللغة العربية، جامعة الأقصى، غزة.

مقدّمة:

التفتَ بعضُ النقاد المعاصرين[(١)] إلى بروز الصَّوت الدراميّ وتناميه في الخطاب الشعري لدى محمود درويش، وتوقعوا منه إنجاز ما يعرف بالمسرحية الشعرية منذ وقت مبكر. ولكنّ خاصيّة الغنائية الملحمية كما تجلّت في كثير من أشعاره، ظلّتْ أقرب وصفاً له وأصدق دلالة عليه.

وتبدو طاقته الشعرية في دَأْبٍ لا ينقطع لتطوير وسائل الخطاب الشعريّ، وتحقيق أعلى درجات الشعرية وتحولاتها الأسلوبيّة، وقد تمكّن من إبداع صور مدهشة للقيم الإنسانية المستمدّة من مناهل عدّة مثل: الخطابات الدينية: القرآن والتوراة بوجه خاص، والخطاب الأسطوري، والخطاب الشعري القديم. وهو ما يحقق له جانباً كبيراً من هذه الخاصيّة بما تنتجه القصيدة من امتزاج للأصوات -اختلافاً وائتلافاً- وتعدّد لمصادر الخطاب والإرث الشعري والثقافي، لتكون مصبّاً لأنهارٍ مختلفة، ومنبعاً فيّاضاً نحو الأفق الإنسانيّ الذي يحرص درويش دوماً على تأصيله في خطابه، والانتقال بالتجربة الإنسانية من بُعدها الفردي إلى البعد الجماعي الإنساني العام.

وقد تجلّى هذا الطابع في أكثر من مطوّلة شعرية مثل: (مديح الظّل العالي) التي نُشرت أول مرة في عام ١٩٨٣، وذاع صيتها في الآفاق. أما الجدارية التي نحاول مقاربتها وتأويلها في هذا البحث، فتمثّل صعوداً نوعياً متميزاً، ومساهمةً جليلةً في تطوير القصيدة العربية المعاصرة، بوعي تامٍ لوسائل شعرية من طراز تقنية التناصّ خاصةً، توظيفاً لرؤية الشاعر، ودلالات القصيدة المجسّدة في التشكيلات اللغويّة وأساليب التعبير، على الوجه الذي حاولنا الكشف عنه في صفحات هذا البحث.

آفاق التناصّ:

تلبي دراسةُ التناصّ – في ما يبدو – مَنزعاً نقدياً يتجاوزُ وَهْمَ انغلاق النص الأدبيّ على ذاته، واستقلاله عن عمقه التاريخي وسياقه الثقافي، بعدما تكشّفت المعرفةُ النقديةُ على المستويين النظري والتطبيقي، عن مبادئ ومفاهيم جوهرية تقدم تحليلاً للبنية التركيبيّة للتناصّ بوصفه ظاهرة لغوية معقدة تستعصي في الغالب الأعم على التحديد والتقنين الصارمين، وتحتاج لتمييزها واستكشافها إلى ثقافة موسّعة، وقدرة عالية لفهم النصوص وتحليل طرائق تداخلها مع النصوص الغائبة وتفسير وظائفها الجماليّة. ومن هنا تكمن صعوبة التعامل مع بنية الخطاب الأدبي ومكوناته النصية ونسيجه التعبيريّ بتشكيلاته الأسلوبية وأبنيته اللغوية ودلالاته السياقيّة، وربط ذلك بالطابع الثقافيّ والحضاري السائد، خاصّةً أن النص يمكن أن يُفهم في ضوء بعض النظريات المعاصرة أنه

(١) فضل، صلاح، **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م، ص ١٦١.

عملية مكثفة من إنتاج الذاكرة الفردية والجماعية على حدٍ سواء[١]. وبالتالي تصبح ضرورة افتراض تعدّد طبقات النص أمراً لا فكاك منه، لأنّ النصّ في الخبرة الجمالية التاريخية، يعدّ تراكماً على مستوى جنسه الأدبي[٢].

وقد صارت الكتابة الإبداعية مع هذا الإرث لا تملك إلا أن تكون تعدّدية، بمعنى أن النص ليس بِمُكْنَتِه، مهما بلغت قدرة مؤلفه، تكوين ذاته دون الاتكاء على ذاكرة نصيّة سابقة عليه، ولذلك يقال: إن كلَّ نصّ هو متناصّ حتماً، أي أنه قائم على التبادل الحواري بين النصوص[٣]. ولا ينشأ النص مجرداً من سياقه التاريخي، أو دون علاقة بنصوص أخرى. ولا يكون ذلك حقاً إلا إذا مارس جدليّة واسعة مع النصوص، وكان سليل مدائن الثقافة واتصل بها اتصالاً عضوياً، ولم يحدثْ قطيعةً معها، وإلا غدا نصاً عقيماً لا قيمة له[٤].

هذا التأسيس يبدو التناص معه خاصيّة ملازمة للإنتاج الأدبي، فليس هناك كلام يبدأ من الصمت، وإنما ينهض على أصول تبعاً لطبيعة الدّال اللغوي الذي يمتلك تاريخاً عريقاً لا ينفصل عنه في تفاعلات النص، فيفرغ كلَّ ما اكتسبه سلفاً من مدلولات تمثل مستوى حيّاً من التبادل والحوار والاتحاد بين نصوص قد تتآلف أو تتخالف بقدر ما ينجح النص في استيعابها وتغييرها عبر الإثبات أو النفي والتركيب الجديد[٥]. والنص ليس بنية ظاهرية ملموسة فحسب، وإنما هو بنية عميقة أيضاً تمثل شبكة من العناصر المتداخلة في بناء متماسك تحدّده قواعد ومعايير عدّة لا توجد إلا في اللغة، من خلال الكتابة والنشاط الإنتاجيّ للنص[٦].

وفي العادة ينطوي التناصّ على مستويات وطبقات مختلفة ترسّبت فيه عبر عصور متتالية، يتحوّل كثير منها إلى مصادر وتقاليد أدبية يصعب في كثير من الأحيان إرجاعها إلى أصولها، لأنها طُمستْ في الذات المبدعة التي تلقتها واتخذت موقفاً منها. وفي هذا الصعيد يُنظر إلى هذه الذات على أنها مجموعة من نصوص ذات شفرات لا نهائية، أو مفقودة الأصول[٧]. إن إعادة اكتشاف هذه الأصول، على الرغم من تحوُّلِها وتبدُّلِها، يعني الإمساك بالنظام الإشاري لها، وهو ما يؤكد أن التناص يختصّ بالكشف عن البناء الاستطرادي المتراكم في النص بما يمثل إحدى وظائفه الكبرى

---

(١) راجع الدائم ربي، الحبيب، **الكتابة والتناص في الرواية العربية**، ط١، اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ٢٠٠٤م، ص٥١.
(٢) راجع فضل، صلاح، **شفرات النص**، ط٢، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ١٩٩٥، ص١١٣.
(٣) الدائم ربي، الحبيب، **الكتابة والتناص في الرواية العربية**، ص٥٣.
(٤) بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة منذر عياشي، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٢، ص٣٩.
(٥) راجع الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف**، ط١، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠١، ص٢٩٦.
(٦) راجع حافظ، صبري، **أفق الخطاب النقدي**، ط١، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦، ص٥١.
(٧) حافظ، صبري، **أفق الخطاب النقدي**، ص٥٨.

التي تشير إلى طبيعة النُّظم الإشارية، حيث نرى فيها كلّ متناصّة تعتمد على شفرة سابقة عليها ومتضمنة لها(١).

ويبدو التناص ذا بؤرة مزدوجة حينما يلفتُ اهتمامَنا إلى النصوص الغائبة وآليات توظيفها في النص الذي لا يمكن أن يستقل بذاته، لأنه لا يحقق معناه بقوة إلا من خلال ما كُتب قبله من نصوص، وهو يرشدنا إلى المتناصّات بوصفها مكونات لشفرة خاصة يمكّننا وجودها من فهم النص ومحاولة فضّ مغاليق نظامه أو نظمه الإشارية(٢). وهناك حقيقة أخرى تُساق من هذا المقام وتتعلق بالدّال النصيّ وطبيعته المعقدة التي لا ترتبط بمدلول واحد، وإنما تتداخل مع ماضيه المفعم بالمدلولات وعلاقته بأطوار نموّه وتحولاته عبر العصور، وهذا يصبّ في طبقات النص والخطاب الأدبيّ الذي يخترق المعارف المختلفة ويعاود صهرها، ليكون متعدد الأصوات عبر تعدّد أنماط الملفوظات التي يقوم النص باستحضارها كتابةً(٣).

ولا بدّ لنا هنا من استحضار مفهوم (جوليا كريستيفا) للتناص، وهو مفهوم أسّسته على أنه "جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى. وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمداً على النصوص التي استوعبها وتمثّلها، فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص"(٤). وتعدّ هذه الناقدة أول من بلور مفهوم التناص في النقد المعاصر(٥)، على الرغم من اعتمادها على محاولات (ميخائيل باختين) الرائدة وما تمخّض عنها ممّا عُرف بمصطلح الحواريّة في النص، وقد ظلّت مقاصده دالة على معنى النفي الكليّ لتجريد تعبير ما عن بعده التناصيّ(٦). وحقيقة الأمر في ما يخص هذا المفهوم أنه يندرج في إشكالية إنتاج النص، وهي إشكالية لا تُدرك أبعادُها إلاّ حينما نتعرّف كيفية إدماج النص لكلمة أخرى تكون فيه تركيباً يجمع أشتاته وينظمها، ويجسّد ذلك بالتعبيرات التي تحيل إلى النصوص الأخرى، وبذلك يكون عمل التناص بمثابة " التقاطع داخل نص كتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى"(٧)، وهو يدل على أن عملية الإدماج تقوم على اقتطاف المتناصات وتحويلها.

(١) حافظ، صبري، **أفق الخطاب النقدي**، ص٥٨.
(٢) **المرجع السابق**، ص ٥٩.
(٣) راجع كريستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١،ص١١.
(٤) حافظ، صبري، **أفق الخطاب النقدي**، ص٥٩.
(٥) راجع عدد من النقاد، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة أحمد المديني، ط٢، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص١٠١.
(٦) راجع تودوروف، تزفيتان، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح، ط٢، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٢٦.
(٧) عدد من النقاد، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ص١٠٢.

وقد نبع هذا المفهوم من الاهتمام البالغ بإنتاج النص وعلاقته بسياقه الثقافي تاريخياً، ووسطه المعاصر، وليس من عملية التلقي، ذلك أن بناء النص قائم على أبنية سابقة عليه، وتراكيب ودوالّ لها تاريخها. ولذلك قيل: " كلُّ نصّ هو إنتاج مُنْتَجٌ "(١). وهذا يعني أن كل كتابة هي بالضرورة إعادة إنتاج كتابة أخرى، وبمعنى آخر كل كتابة هي عبارة عن إنتاج جديد برؤية متميزة وكتابة مغايرة للنص السابق.

واقترح بعض النقاد المعاصرين(٢) تعريفاً موسعاً لمصطلح التناص المتداول ووظيفته وآلياته، حيث تمَّ التركيز على ضرورة أن يكون بمثابة " تحويل وتمثيل عدّة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى "(٣). إنّ الذي يظهر هنا ويتطاول هو سلطة النص المركزية التي تعمل على إعادة التوزيع بعد امتصاص المفاهيم والاحتفاظ بخاصيّة إضفاء المعنى على أية دلالة سابقة للنصوص المستدعاة. ولعل أهم ما يمكن الإفادة منه أن الظاهرة التناصيّة تعدّ من أخص خصائص الخطاب الأدبي استناداً إلى المقولة الشهيرة التي تؤكد أنّ " كلّ نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى "(٤). وتجلو هذه الرؤية جوهر عملية التناصّ التي تقوم على امتصاص النص الأصلي للمتناصات وتحويلها إلى بناء جديد يشير إلى وسائل تناسل النصوص وتكاثرها إن جاز التعبير. ويعد ذلك شرطاً من شروط الإبداع، وقد قال (بول فاليري) منذ زمن: " لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين؛ فما الليث إلاّ عدّة خراف مهضومة "(٥).

ولا شك أن آليات مبدأ تحويل النصوص تتطلب إدخال تغييرات جوهرية بقصد تكثيفها ومناقضة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها للنص الحاضن لها. وتبدو غايات التناص مع ذلك متنوعة، إذ تقتضي التجربة الإبداعية ازدياد التراكم الجمالي وإنتاج نص مركب من حالات عدّة تثبت أو تنفي تلك النصوص. إن تشكيل البنيات الداخلية للنص هو الذي يحدّد درجة تماثلها أو تخالفها وفقاً لأهداف التناص التي قد تكون توثيقاً لدلالة معينة أو نفياً لها، أو توكيداً لموقف وترسيخاً لمعنى؛ وهذا يعني أن النص المركزي لا بد أن ينتج دلالاته بطريقة تفرز مكوناته في

---

(١) عدد من النقاد، **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ص ١٠٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٠٧ – ١٠٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٠٧ – ١٠٨.

(٤) مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٢، ص١٢١، والغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير**، ط٢، (د.م)، ١٩٩١، ص١٣.

(٥) هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، ط٣، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٢٣.

حالتي قبوله للآخر أو رفضه له تلميحاً أو تصريحاً[١].

إشاريّة العنوان:

تولي السيموطيقا[٢] أهمية خاصة للعنوان بوصفه المؤشر الإعلامي الأول الذي يواجه المتلقي، والمفتاح الأساسي للولوج إلى أغوار النص العميقة بقصد استنطاقها وتأويلها. ويبدو هذا المستوى من الدراسة النصية أنه يقوم بتفكيك النص واكتشاف بنياته الإشارية والدلالية؛ فتحديد العنوان لسانياً، والبحث عن وظائفه المتعددة وعلاقاته المختلفة يساهم بلا شك في فهم النص وتأويله، خاصةً إذا كان نصاً معاصراً موغلاً في الغموض، تخالف طبيعته مبدأ الترابط والانسجام والوصل المنطقي كما في كثير من الأدبيات الكلاسيكية القديمة[٣]. ولا شك أن تعقيد العنوان في الحداثة الشعرية على وجه الخصوص، أدى إلى الحديث عنه بوصفه نصّاً نوعيّاً له بنيته ووسائله في إنتاج الدلالة. وفي هذا الاتجاه يُنظر للوظائف الأساسية على أنها تمثّل المرجع والإفهام والتناص؛ وهي تربط النص بالنصوص الأخرى من جانب، ومستويات الكفاءة الأدبية لدى المتلقي من جانب آخر[٤].

ويبدو أن العنوان في الشعرية بوجه عام، يمثّل مرسَلةً موازية ومختزلة للعمل الذي يُوصف هو الآخر بأنه مرسَلة تؤشّر إلى مبدأ اختيار الدّوال وتقنيات تشكيلها ومحاور دلالاتها[٥]. وإذا كان التناص والإعلاميّة هما من أهم السمات النصيّة وأخص خصائص الخطاب الأدبي، فإن العنوان يعدّ أهم المؤشرات الإعلامية الرئيسية التي ترتبط بواقع النص ولا تقبل النظر إليها بأحاديّة، بل إنها تنفتح على بدائل ممكنة وكثيرة تعلي من درجة فاعليتها حينما يكون التأثير متجهاً إلى غايتين: الأولى داخل النص ومكوناته، والثانية خارج النص، وبالتحديد نحو المتلقي، ولكن بدرجات متفاوتة[٦].

وتقتضي الضرورة العلمية والفائدة المرجوة أن نستمد المعرفة اللغوية الأساسية من منابعها

---

(١) راجع عيد، رجاء، **القول الشعري**، ط١، منشأة المعارف، الأسكندرية، ١٩٩٥، ص٢٣٢.

(٢) راجع الجزار، محمد فكري، **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، ط١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٧، وما بعدها.

(٣) حمداوي، جميل، " **السيموطيقا والعنونة** "، عالم الفكر، مجلد ٢٥، العدد الثالث، يناير – مارس، ١٩٩٧، ص٩٦.

(٤) راجع **المصدر السابق**، ص ٩٧.

(٥) راجع الجزار، محمد فكري، **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، ص ٧٧.

(٦) راجع دي بوجراند، روبرت، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٠٤ –١٠٥.

في المعاجم، للإحاطة بالمنطلقات الأولية لدوال العنوان، وخاصة دال (جداريّة)، وما يتعلق به من مدلولات تشكل بؤرة الاستخدام اللغوي، وكذلك ما يتصل بهذا الدال إشارياً من تداعيات قد تحيل إلى أجناس أدبية أو حقول معرفة أخرى. فعلى المستوى المعجمي نجد أن الدال اللغوي يتصل مباشرة بالصورة الماديّة للجدار، أي الحائط المعروف، كما تواترت على ذلك المعاجم، ومنها مقاييس اللغة(١) ولسان العرب(٢). ومادة (جَدَرَ) تشير أيضاً إلى مدلول (الظهور) في النباتات خاصة، حتى قيل: (الجَدْرُ) هو النبات، وقيل: أَجْدَرَ المكان إذا ظَهَرَ نباتُه(٣). وإذا كان المدلول يرتكز حول (الأصل)، وما يتعلق بمعنى الظهور، فإن التكوين الصرفي للمفردة ذاتها يصنفها تحت ما يسمى المصدر الصناعيّ، وهو مصدر يُصاغ من الأسماء بطريقة قياسية للدلالة على الاتصاف بالخصائص الموجودة في الأسماء ذاتها. وطريقة صياغته، كما هو معلوم، تكون بزيادة ياء مشدّدة على الاسم تليها تاء، مثل: قوم وقوميّة، أسلوب وأسلوبيّة، إنسان وإنسانيّة... إلخ. وعلى هذا النحو صِيغَتْ (جداريّة). وقد وردت على هذا المنهاج كلمات كثيرة عند العرب القدماء من ذلك: الجاهليّة والفروسيّة والإلهيّة(٤).

وقد وَسَمَ الشاعرُ قصيدتَه (الجدارية) بعنوان كاشف يثير طرفاً من الغموض الأدبي، ويتجه بالمتلقي إلى مسارات عديدة لا تنقضي بالوقوف عند المستوى التركيبيّ النحويّ، وما يفرضه من توقع الحذف في بنائه الخاص بهذه الطريقة، حسب الضرورة الإبلاغية التي تستند إلى المألوف من المواضعات النحويّة المجيزة لحذف (المبتدأ) شريطة أن يُقام الدليل على المحذوف، ويؤمن اللبس(٥)، وهو أمر سائد في العناوين الشعرية بعامة(٦). غير أن هذا التركيب ربما امتاز عن غيره بالعدول عن تعريف الاسم بالأداة المعهودة، إلى جعل دال (جدارية) مُعرّفاً بالإضافة، ومحمولاً عليه اسم جديد هو اسم ذات مكتمل الصياغة ومعلوم الهُويّة يعود إلى ذات الشاعر / المرسل. وهنا تبرز إحدى وظائف العنوان من خلال نسبة النص لصاحبه، وتجنيس العمل الشعري، والتمييز بينه

---

(١) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس (ت ٣٩٥ هـ/١٠٠٤م)، **مقاييس اللغة**، تحقيق عبدالسلام هارون، ط١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١، ص ٤٣١ – ٤٣٢.

(٢) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (ت ٧١١ هـ/١٣١١م)، **لسان العرب**، ط ١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠، مجلد٤، ص ١٢١ – ١٢٢.

(٣) ابن فارس، **مقاييس اللغة**، ص ٤٣١.

(٤) راجع السيد، عبد الحميد مصطفى، **المغني في علم الصرف**، ط١، دار صفاء للنشر، عمان، ١٩٩٨، ص ١٩٦-١٩٧.

(٥) راجع ابن عقيل، قاضي القضاة بهاء الدين بن عبد الله (ت ٧٦٩ هـ)، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٢٠، دار التراث، القاهرة، ١٩٨٠، ج١، ص٢٤٤– ٢٤٦.

(٦) راجع عبد المطلب، محمد، **النص المُشكل**، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، يوليو ١٩٩٩م، ص٢٥٢.

وبين أي عمل آخر سواء للشاعر أم لغيره. وبذلك يصبح العنوان علامة أساسية تـصاحب الـنص الشعري وتدل عليه ولا تنفصل عنه، كما تحدّد بعضاً من معالمه(1). إن الحذف في عنوان الجدارية ظاهرة ملازمة له تعمل على المستوى التركيبي وتعيّن نمطه الذي ينتمي إلى الجملة الإسمية. وأمّـا الثغرات التي يخلفها الحذف النحوي فتمليها شروط الشعرية التي تفرض ضرورة تـدقيق العنـوان وصياغته صياغة مُحكمة، وتهذيبه من الزوائد كافة، وهو شكل لغـوي يطـرح مـسألة الغمـوض الدلالي وما يثيره من إشكالات تؤثّر على طريقة التلقي ومستوى إنتاج دلالة النص بوجه عام(2).

وعندما نعود مرة أخرى لنمعن النظر في مركبات العنوان واتجاهاته العديدة على المـستوى الإفرادي والتركيبي معاً، يقودنا ذلك إلى أعماق النص وسياقاته المختلفة، وهي تـشير إلـى عـدم اكتمال عملية التلقي أو الاستجابة للإشارة الدلالية للعنوان دون استحضار المخبوءات في متن النص الشعري، أو إظهار المسكوت عنه الذي يتحول إلى منطوق في المتن ذاته. وهذا مما يجعل المألوف الذي يشير إليه العنوان للوهلة الأولى، يتحول إلى ظواهر من التداخل والتعقيـد. ويمكـن اسـتقبال الإشارة الدلالية للعنوان من خلال محاولة تتبع المتن الشعري وعلاقته بعنوانه.

ويبدو أن المتن يقوم بإعادة إنتاج دوال العنوان، أو أحد مركباته في سياقات جديدة تـضيف أبعاداً أعمق مما نتصور، وتفرز تشكيلات لغوية متنوعة. فالسياق الأول يشير إلى ارتبـاط الـدال بالمكان تشكيلياً وتعلقه بالقصيدة زمنياً، واقتران القصيدة بالمقدّس، وإدخالهـا فـي جـوف المجـاز الغريب. يقول الشاعر(3):

فلنذهب إلى أَعلى الجداريات:
أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ،
كلامُ الله عند الفجرِ أرضُ قصيدتي...

تنشئ مفردة (جدارية)، وقد تحوّلت كما نرى إلى صيغة الجمع الدال على القلّـة، علاقـة جديدة بثيمتين أساسيّتين هما: الأرض والكلام المقدّس، في حين يبقـى المكـان طـاغي الوجـود، ومرتبطاً بنوع خاص من الفنون البصريّة التشكيلية، وهو التصوير الجداري. وقد عُرفت الجداريّات في الحضارة القديمة، وخاصة الفرعونية، بوصفها رسوم لوحات تعبّر فنياً عن موضـوعات دينيـة واجتماعية شتّى، أو بتعبير أدق تشمل الأبعاد الفيزيقية والميتافيزيقية، حيث ارتبطت بالعمارة القديمة

(1) حليفي، شعيب، **هويّة العلامات – في العتبات وبناء التأويل**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص١١.
(2) **المصدر السابق**، ص ٢٠.
(3) درويش، محمود، **جدارية محمود درويش**، ط١، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، يونيو ٢٠٠٠م، ص١٧. وسنشير إليها بعد ذلك بالجدارية.

والمقابر على وجه الخصوص، واعتنت بتصوير وجوه الحياة المدنيّة المختلفة مثل: الزراعة والحِرف وطرائق أدائها، كما اعتنت بفنون القتال والمبارزة والرياضات المتميّزة التي كانت تُؤدى في أعياد الفراعنة مثل عيد (أمون) وأعياد الحصاد والخصب وغيرها(١). وكانت المقابر آنذاك مسرحاً لممارسة الفنان الفرعوني جدارياته بعناصرها المتعددة التي تعبر من العقائد السائدة، خصوصاً فكرة البعث والخلود. ولم يكن فنّ الجداريات مجرد أشكال وأبعاد وألوان توافرت فيها الوحدة والانسجام فحسب، وإنما كانت أيضاً تمثيلاً جميلاً لعملية توازن بين حقيقة واقعيّة وأخرى غيبية، تتجسدان في فكرة الخلود بعد الموت(٢).

وتبدو العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي والفنون البصرية الأخرى قد تأصّلت في العصر الحديث بوشائج أكثر ترابطاً من العصور القديمة. وقد أفاد غير واحد من النقاد(٣) والفلاسفة بما فحواه أن الشعر الحديث عامة يحاور الفن التشكيلي باستمرار. وقد تجلّى ذلك من خلال عناوين كبرى لإبداعات شعرية كثيرة. وفي هذا الصدد يتقدم ما كتبه (بول ريكور) عن الصورة الحيّة التي تعني عنده طريقة في الإبصار لا في القول فحسب(٤).

والسياق الثاني يقترن فيه الدال نفسه وما يثيره من تداعيات، بالقصيدة كَلُغةٍ عَلاميّة تشير إلى الخلود وتتجاوز الفاني أو تتضاد معه، وتصرّ على استدعاء المكان وضده. وهنا يساهم الدال في توليد معنى آخر تكون فيه الصدارة له، بما يمثله من ثقل دلالي يتعلق بالعنوان تارة، وأخرى يقوم فيها بتحرير دلالته من الانحصار في طبقة واحدة، وعتقها من الحدّ اللغوي، حتى تؤدي دور الإشارة الحرّة لمختلف الاتجاهات الممكنة. ونلحظ أن الدال حينما استثار تداعيات تتصل بالجدارية كفن قديم أو حديث، جاء على جمع القلّة، وحينما استكان في معنى محدّد جاء على جمع الكثرة (جدران)، متعلقاً بصورة البيت وما يعنيه من علاقةٍ بالأرض أو الوطن. يقول الشاعر(٥):

ولي منها: صَدَى لُغتي على الجدران
يكشطُ ملحَها البحريَّ
حينَ يخونُني قَلْبٌ لَدُودُ...

وأما السياق الثالث فيتمخض عن تصورٍ لمكانٍ محددٍ ومعروفٍ سلفاً، ولكن في إطار يمكن

(١) القماش، السيد، **التصوير الجداري في مقابر بني حسن**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤م، ص٢١.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٧.
(٣) راجع فونتاني، جاك، **سيمياء المرئي**، ترجمة علي أسعد، ط١، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٣م، ص٥.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٥.
(٥) درويش، **الجدارية**، ص ٤٢.

إرجاعه إلى بكائيات الأطلال، ذلك الموقف المستدعى من أدبيات القصيدة القديمة أو الجاهلية بصفة خاصة. ويحاول الشاعر إعادة إنتاج المشهد القديم أو توظيفه بالتماهي في التجربة المعاصرة التي يبدو فيها الربط بين المكان والذات من خلال أقانيم ثلاثة: جدار البيت، والذات، والموت، مع العلم أن هذه الصور تُبرز مفردة (الجدار) في صيغة الإفراد، وكأنها تشير إلى معنى بقايا الديار، ومعاناة الذات من وطء فكرة الفناء أو التلاشي. يقول الشاعر(١):

والملحُ من أثر الدموع على
جدار البيت لي...
واسمي وإن أخطأتُ لفظ اسمي
بخمسة أحْرف أفقيّة التكوين لي...

ويُلحق بما سبق من سياقات، رابع يبدو هامشياً، ولكنه هام، لأنه ينسج علاقة مدهشة بين (الجدارية) و (المعلّقة) الجاهلية، ويستدعي علاقات متداخلة مع مرحلة من مراحل الشعر العربي، احتفظت الذاكرة الجماعية لها بالقداسة فترة طويلة من الزمن(٢). وهذا السياق هو قول الشاعر(٣):

وَقَعَتْ مُعلّقتي الأخيرةُ عن نخيلي
وأنا المسافرُ داخلِي

وقد يكون الربط بين النص الشعري والسياق التاريخي القديم ذا أهمية خاصة، إذا ما تذكرنا شأن المعلقات عند القدماء، وما قيل حولها من روايات تربط بينها وبين الكعبة المشرفة، وتزيين النساء بها تقديراً لها. كما يشير الموقف إلى تعلق الشاعر بآباء شعريين له، وحنينه إلى زمن لا يسقطُ من الذاكرة ولايمّحي.

وهكذا يمكن النظر إلى العنوان على أنه مؤشر إعلاميّ لسانيّ يلفت اهتمام الباحث، لما له من ضرورة قصوى للنص الشعري أو القصيدة، وارتباط عضويّ به، ولما يؤدي النظر فيه إلى اكتشاف علاقاته تناصيّاً ولسانيّاً. ولعلنا ندرك بعد ذلك مقدار الأهمية التي يوليها الباحثون المعاصرون لدراسة العنوان خاصة، من أجل استكشاف وظائفه التي لم تعدْ مجرد إجابة عن سؤال استفساري حول النص أو جنسه و صاحبه، بقدر ما أصبحت علاقة جدليّة تبدأ بالعنوان ولا تنتهي

(١) درويش، **الجدارية**، ص ١٠٢ – ١٠٣.

(٢) راجع التبريزي، الخطيب، **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخر الدين قبادة، ط٤، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠، ص٤.

(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٣٦.

عنده، وإنما تمتد إلى النص باتجاهات عميقة مثلما تتجه إلى المتلقي[١].

تجلّيات التناصّ:

يتميّز التناصُّ بالتعدديّة والتنوع في الأداء الشعري، وفقاً لطبيعة العلاقة بين النص المركزي ومقتبساته وما تنتجه من مستويات تناصيّة تهدف – كما يبدو – إلى التوظيف الجمالي. وقد يُتخذ موقف السّجال أو الصراع في مواجهة السائد أو الموروث، حتى يبدو أن النص يسعى إلى موضعة نفسه وتحقيق مكانة مرموقة في السياق التاريخي لجنسه الأدبي. ويمكن الحديث عن تجليات التناص في الجدارية، بناء على المؤشرات المتوافرة، وذلك على مستويين:

الأول: التناصّ الإفراديّ[٢]: يقوم هذا المستوى من التعامل مع الدال اللغوي على أساس أنه مخزون من الدلالات والمفاهيم التي اكتسبها من تاريخ استعماله في سياقات كثيرة، فالتصقت به وأصبحت طبقات وترسبات دلالية لا يمكن استبعادها أو الاستغناء عنها عند محاولة تفسير السياق الجديد للمفردة، وما ينشأ عنه من مركبات وانزياحات تضاف إلى التراكم السابق. وعلى الرغم من أن المتلقي يلتفت بادئ الأمر إلى البؤرة الدلالية للتركيب الجديد، فإنه يستدعي بالضرورة الماضي اللغوي وتاريخ العلاقة التي قد تصل إلى المواضعة الأولى أو العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وما طرأ عليها من تغيُّر أو تبدّل. لكن النص – في ما يبدو – لا يتحقق وجوده إلا من خلال شبكة من العلاقات التي تربط مفرداته بخط تاريخي يعود إلى العرف اللغوي وما أصاب المفردة من اهتزاز دلاليّ بالزيادة أو النقصان، ويحتم ذلك ضرورة وعي المبدع بكل ذلك حتى يحقق التواصل بين الفردي والجماعي في المستوى اللغوي بالدرجة الأولى، وقد يتجاوزه إلى مستويات ثقافية أخرى، وإن ظلت اللغة هي وسيلة التعامل الوحيدة[٣]. وبالتالي فإن المتلقي يظل مشدوداً بين ما هو ثابت وما هو متغير في المستوى اللغوي وتحولاته عبر الأزمنة والبيئات الثقافية المختلفة.

ويبدو هذا المستوى من التناص بواسطة عدّة أنواع من الكلمات[٤]:

١. أسماء الأعلام التاريخية شريطة أن يكون لها دور في تأسيس الخطاب الذي تستدعيه.
٢. الكلمات التي اكتسبت دلالة العَلَميّة كأسماء السور القرآنية.
٣. الكلمات الاصطلاحية ذات المفهوم السائد في خطاب بعينه.

---

(١) راجع حليفي، شعيب، **هوية العلامات**، ص ١٧.

(٢) راجع الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف**، ص ٣٠٩.

(٣) راجع عبد المطلب، محمد، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، ط١، (ناشر)، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٣٩.

(٤) الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف**، ص ٣١١.

٤. الكلمات الإيحائية التي تمتلك قدرة الإحالة إلى خطاب بعينه.

١- نلتقي في (الجداريّة) بأعلام تاريخية من النوع الأول تفصح جميعها عن طبيعة انتمائها إلى الخطاب الشعري القديم. وتدل الأسماء مباشرة إلى اشتهار أصحابها وتفوقهم ودورهم في تاريخ الشعرية العربية، فالسياق التاريخي العام يدلنا على أهمية تراث هؤلاء الشعراء وإسهاماتهم وصدى إبداعاتهم ومدى تأثيرهم في اللاحقين من الشعراء قديماً وحديثاً. ويشير السياق الخاص بالجدارية إلى بالغ اهتمام الشاعر بتلك النخبة، وعلاقته بالتراث الشعري ورؤيته المعاصرة له، مما يوحي بعلاقة خاصة بالشعراء الذين تمّ استدعاؤهم، تصل إلى درجة الاعتداد بتراثهم، لكونهم آباء شعريين له ولأجيال عديدة. وقد استدعاهم في سياقات مختلفة ترتبط بتجربته الشعرية ومبرراته الجمالية.

وأول هؤلاء الشعراء هو أبو العلاء المعريّ. وقد كشفت رؤية درويش لهذا الشاعر الفذّ عن جوهر أصيل في شخصيته ومعالم خطابه الشعري، وموقفه من نقاده. وتعدّى ذلك إلى استنطاق المعريّ كما يراه الشاعر فيلسوفاً ذا رؤية ثاقبة للحياة والناس والطبائع. إن المعريّ لدى درويش فيلسوف نافذ البصيرة، ينفي أن يكون مثل نقاده الذين فقدوا بصيرتهم وحكمتهم، كما فقدوا أهليتهم الأدبية ليكونوا كفواً لنقد أدبه والنظر فيه. يقول درويش(١):

رأيْتُ المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ
من قصيدتهِ:
لستُ أعمى
لأُبصرَ ما تبصرونْ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدّي
إلى عَدَمٍ... أو جُنونْ

وقد يشير استنطاق المعريّ إلى نص شعري بعينه نظر فيه شاعرنا وتأمله وأحاله إلى دلالة تنتمي إلى رؤيته وتومئ إلى الخطاب المرجعي للتناصّ، فتكون قريبة وبعيدة في آن. وهذا هو قول المعريّ الذي نعنيه(٢):

اثنانِ أهلُ الأرضِ: ذو عقل بلا دِيْنٍ وآخرُ دَيِّنٌ لا عقلَ لَهُ

فبين الإفراط والتفريط الذي يبدو عليه التصنيف الصارم لنوعين لا ثالث لهما من البشر،

---

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٣١ – ٣٢.

(٢) المعرّيّ، أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخيّ (٤٤٩ هـ/١٠٥١م)، **ديوان لزوم مالا يلزم (اللزوميات)**، تقديم وشرح وحيد كبابة وحسن حمد، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦، مجلد ٢، ص ٣٠١.

يكون العدم أو الجنون في الصورة التجريدية عند درويش. ولعل ذلك هو الذي أدى إلى استنطاق ضيفه في موقف كاشف يشبه القناع الناقص، فجعل الكلام منتمياً لشخصية المعريّ أو صادراً عنها بصيغة المتكلم، فاصلاً بين صوتين يشملان المقطع الشعري، ولكنهما محدّدان يعود كل منهما إلى ذات مختلفة عن الأخرى، وإن شابهت الأولى صنوها في موقف إقصاء الآخرين (النقاد).

ولم يكن المعريّ شاعراً متميزاً في تاريخ العربية فحسب، بل كان من أقدر أهل زمانه شعراً وعلماً[١]. وقد يعجب المرء حينما يعلم أن رهين المحبسين الذي عَزَفَ عن الناس ورغبَ عنهم وتحاشاهم ونبذهم، كان ناقداً حاداً للنظم السياسية والاجتماعية السائدة في عصره، وهو القائل في فساد الحكام وداء السياسة وهوان المحكومين[٢]:

مُلَّ المُقامُ فكم أعاشرُ أمّةً أَمرتْ بغيرِ صَلاحِها أمراؤُها

وإذا كان موقف درويش قد ميّز علاقة التناص مع المعريّ، فإن سياقاً آخر يبعث فيه ماضي امرئ القيس بوصفه شاعراً ذا تجربة فريدة تكشف عن أزمة إنسانية وجودية؛ فالتناص يتداعى فيه جماع شخصية الشاعر القديم في قطبيها: الأول القوافي أو الإبداع الشعري على الوجه المعلوم في تاريخ الشعر الجاهلي[٣]، وما حفّز تلك التجربة من لهو ومغامرات اشتهر بها امرؤ القيس، حتى غدا في كثير من الأحيان أشبه بنموذج ينتمي إلى النماذج العليا التي أُسطرت في اللاوعي الجمعي للمجتمع العربي. والثاني أزمة الشاعر الوجودية بعد مقتل أبيه من قِبل بني أسد[٤]، وسعيه إلى قيصر الروم لمعاونته على الثأر، وما كان من قيصر الذي أهداه حُلّة وشي مسمومة منسوجة من الذهب، أودت بحياته بعد أن سرى فيه السُّم وسقط جلده، قطعةً قطعةً، فقال[٥]: فلو أنَّها نفسٌ تموتُ سويّةً ولكنها نفسٌ تساقطُ أَنْفُسا

وكانت رحلته إلى قيصر بمثابة رحلة مجد يطمح أن تؤول إلى استعادة مُلك أبيه، وقد قال في ذلك[٦]:

بكى صاحبي لمّا رأى الدربَ دونَهُ وأيقن أنّا لاحقانِ بقيصرا
فقلْتُ لـه لا تبكِ عينُك إنّما نحاولُ ملكاً أو نموت فنُعذرا

يتداعى هذا الخطاب الشعري لامرئ القيس وما يتعلق به من تجارب إنسانية، من خلال

(١) راجع، السامرائي، إبراهيم، **دراسات في تراث أبي العلاء المعريّ**، ط١، دار الضياء للنشر، عمان، ١٩٩٩، ص٨٦.
(٢) المعريّ، **اللزوميات**، مجلد ١، ص ٥٤.
(٣) راجع، **شرح ديوان امرئ القيس**، ط ٢، منشورات دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٦٩م، ص ٨ – ١٨.
(٤) **شرح ديوان امرئ القيس**، ص ١٨.
(٥) **المصدر السابق**، ص ١٦.
(٦) **المصدر السابق**، ص ٦٧.

التناص الذي يختزل كل ذلك في مقطع قصير، حيث يقول الشاعر [١]:

تعبْتُ من لُغتي تقولُ ولا
تقولُ على ظهر الخيل ماذا يصنعُ
الماضي بأيّامِ امرئ القيس الموزّعِ
بين قافيةٍ وقيْصَرَ...

إن استدعاء الشاعر الجاهلي يتجاوز مجرد الإشارة التاريخية، ليكون إنتاجاً نوعياً للماضي الخاص بخطاب الشاعر وما يتصل به على مستوى الفن والحياة، وخاصة الإشكالية الوجودية في حياته.

وعندما يستدعى شاعرُنا طَرَفَةَ بن العبد، فإنه يقيم معه علاقة تثير تساؤلات جديدة تدل على الضرورة الفنية لهذا الاستدعاء، وما يتصل به من التراث الشعري، وينتج عنه من بناء جديد للعلاقة القديمة بين أطراف ثلاثة هي: الموت، والذات الشعرية المبدعة، والذات الشعرية المستدعاة التي تمثل الشاعر القديم وخطابه الشعري، حيث تزدوج العلاقة بين الشاعرين، وتزدوج علاقتهما مرة أخرى بالموت، لأن حضور الغائب يعني استحضار الخطاب الذي يمثله، كما يعني استحضار أزمات حياة طرفة الذي خطفه الموت مبكراً، وهو ما يفرض ظلاله على سياق التناص والذات المبدعة التي تمارس نشاطاً إبداعياً على مستوى قراءة تراث الشاعر المستدعى، وما يختزنه مصطلح القراءة من تعدّدية في المنظور والتحليل والتأويل. يقول شاعرنا[٢]:

أيُّها الموتُ انتظرني خارجَ الأرض،
...
انتظرني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد.

وقد يبدو استحضار (هوميروس) الشاعر اليوناني المشهور، في القصيدة ضرورة ملحّة تمنح البنية التعبيرية رؤى تركّز على محاولة الشاعر احتضان تجربة شعرية قديمة والتواصل معها عبر استثارة الأبعاد الإنسانية وتطويعها خدمة لموقف الشاعر ورؤيته، وذلك عن طريق الخطاب الشعري القديم، وخصوصاً في الملحمتين الشهيرتين (الإلياذة) و (الأوذيسّة) اللتين تعدّان من أعظم الشعر الملحمي الأسطوري. فحضور الشاعر ليس مجرد ذكر لاسمه، وإنما هو استدعاء لخطابه وتجربته الفريدة، وخاصة ما عُرف عنه من السعي والتجوال في أصقاع اليونان لتحقيق

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٧٢.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٩.

وجوده الإنساني واكتمال دوره ورسالته في الفن والحياة. يقول الشاعر[١]:

وعَلِّميني الشّعْرَ/ قد أتعلَّمُ
التجوالَ في أنحاء " هومير " / قد
أضيف إلى الحكاية وَصْفَ
عكا / أقدم المدن الجميلةِ.

يسعى الشاعر إلى الحلول في تجربة (هوميروس) والتفوق عليها، وإكمال رسالة الشاعر، كما يبدو من التناص القائم على اصطناع التوازي والثنائيات، بحيث يكون درويش وعكا في مقابل (هوميروس) و (أثينا) أو (طروادة)، ويكون بذلك الجديد صنواً للقديم، أو متجاوزاً له، وإن استدعاه بالضرورة ليكون مفتاحاً للولوج إلى العالم الشعري الجديد.

٢- ينبثق النص الغائب في بعض النماذج من سياق علاقة التناص، عبر كلمة مفردة اكتسبت دلالة العَلَميّة التي لا تنزاح عنها، لأنها تشير بقوة إلى خطاب محدد، وهو ما يتوافر بصفة خاصة في أسماء السور القرآنية، فمثلاً قول الشاعر[٢]:

سأقول: صُبُّوني
بحرف النون، حيث تعبُّ روحي
سورة الرحمن في القرآن، وامشوا
صامتين معي على خطوات أجدادي
ووقع الناي في أزلي.

يكشف عن المرجع القرآني دون غموض، بل إنه يحيل بقصديّة إلى سورة الرحمن نصاً صريحاً. وقد ارتكز النص الشعري في عملية التناص على إثبات تعلقه بمرجعه، حسب النسق الذي ارتآه، حيث يبدأ من حرف (النون) إلى الكلمة بوصفها عنواناً للسورة، فالسورة بوصفها جزءاً من القرآن الكريم. وهو بذلك يشير إلى هذا النسق الشمولي الذي يرتب العلاقة بين الجزء والكل، مما يوحي باتساع حقل التناص حتى يشمل الخطاب القرآني كله، لكنه يتخذ السحر البياني الأخّاذ منطَلقاً وخاصيّة نابعة من فواصل الآيات في سورة الرحمن بالذات على الوجه الذي ورد في قوله تعالى:

﴿ الرَّحْمَنُ (١) عَلَّمَ الْقُرْآَنَ (٢) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (٣) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (٤)﴾ (الرحمن / ١ – ٤)

ولا شك أن التناص يحرّض المتلقي على التأمل في مكونات هذه السورة على أكثر من

---

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٩٨. لم نتدخل في رسم النص، فهو من صنيع الشاعر.
(٢) **المصدر السابق**، ٤٩ – ٥٠.

مستوى، لا يتسع المجال للإحاطة بها، ولكننا نكتفي بإضاءات حول خاصيّة الانسجام الموسيقي المنبعثة من خواتيم الآيات وفواصلها وما تحدثه من إيحاء تصويري وإيقاع صوتي مؤثر في المتلقي، ناتج من اختيار حرف المدّ والنون لازمة ضرورية في خاتمة كل آية كريمة(١). والنون بصفة خاصة تتميّز بوضوح صوتيّ صافٍ من أوضح الأصوات الساكنة في السمع؛ " فهي ليست شديدة لا يُسمع معها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها ذلك الخفيف الذي تتميّز به الأصوات الرخوة "(٢). أما الألف التي تسبق النون في أواخر كلمات الفواصل، فهي حرف من حروف المدّ الثلاثة المعروفة. ولعل الوقوف على آخر فواصل الآيات يصبّ في ازدياد الإحساس بالثبات ويسكّن اليقين في النفس حتى يتحول إلى قوة ساطعة مستمدة من الحقيقة الإلهية في وصف الله تعالى بالرحمن، وقدرته الخارقة لخلق الإنسان، وتعليمه إياه أسماء كل الأشياء أو اللغات(٣).

وتبدو الفواصل ظاهرة قرآنية قد ظفرت بجهود العلماء والبلاغيين القدماء(٤) لتفسيرها وتحديد وجوهها وتفصيل القول فيها، من حيث موقعها في الخطاب، وأثرها في نسق الكلام وحسن موقعها في النفس. ومما ورد عندهم في حقيقة الفاصلة أنها تقع عند الاستراحة في الخطاب لتحسين الكلام بها، وهي الطريقة التي يباين القرآن بها سائر الكلام. وقد سُمّيت فاصلة لأن الكلام عندها ينفصل، أي في آخر الآية، عما بعده. ولم يسمّوها سجعاً(٥). ولاحظ العلماء كثرة اختتام كلمة المقطع في الفاصلة بحروف المدّ واللين وإلحاق النون. وبدت لهم حكمة ذلك في التمكين للتطريب وإيقاع المناسبة في مقاطع الفواصل(٦). كما لاحظوا أن الفواصل مبنية على الوقف، وأنها موضوعة على أن تكون ساكنة الأعجاز، " لأن الغرض المجانسة بين القرائن والمزاوجة، ولا يتم ذلك إلاّ بالوقف "(٧). وقد يخرج الكلام عن هذه الأوضاع لغرض الازدواج أيضاً(٨).

تحتشد كل هذه الوجوه الجمالية والمسارات المعرفية في هذا التناص لتجعل منه تشكيلاً

(١) راجع أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ط٥، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ٥٥.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٦٤.

(٣) راجع القرطبي، محمد بن أحمد الأنصاري، (ت ٦٧١ هـ /١٢٧٢م)، **الجامع لأحكام القرآن**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٨٥، ج ١٧، ص ١٥٢.

(٤) راجع الزركشي، الإمام بدر الدين محمد بن عمر، (٧٤٥ هـ /١٣٤٤م)، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، ط٢، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٩٧٢، ج ١، ص ٦٠ – ٦١، وانظر ص ٦٨.

(٥) **المصدر السابق**، ج ١، ص ٥٤.

(٦) **المصدر السابق**، ج ١، ص ٦٦.

(٧) **المصدر السابق**، ج ١، ص ٧١.

(٨) **المصدر السابق**، ج١، ص٧١.

يستند إلى علاقة وثيقة بين النص الجامع المركزي والتناص القرآني في صورته أو مظهره الإفرادي، وما يتداعى حوله من وشائج دلالية عميقة في حقل الإعجاز القرآني. ويبدو التناص على المستوى الإفرادي كذلك من خلال إيراد اسم آية الكرسيّ في قول الشاعر(١):

ومحطَّةُ الباصِ القديمةُ لي. ولي
شَبَحي وصاحبُهُ. وآنيةُ النحاس
وآية الكرسيّ. والمفتاحُ لي.

تفتح المفردة الأبواب نحو أفق ضروري للكفاءة الأدبية عند المتلقي ليقدم كشفاً للعلاقة بين النص والمرجع القرآني، وتمحور التناص حول آية الكرسيّ التي تتبوّأ مركز الصدارة وبؤرة التعبير، وضرورة استحضار نصها كما جاء في قوله تعالى:

﴿ اللّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لاَ تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلاَ نَوْمٌ لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مَن ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلاَّ بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَلاَ يَؤُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ ﴾ (البقرة / ٢٥٥). ويتطلب ذلك معرفة فضائل هذه الآية ودلالة ما تحمله من توحيد وتعظيم لله تعالى، خاصة في ما يتعلق بأعظم أسماء الله الحسنى (الحيّ) و (القيّوم). ويمكن النظر إلى توسط اسم الآية بين الآنية والمفتاح بشيء من التأويل الذي يُرجع الدلالة الأولى إلى حقبة تاريخية من حياة البدائيين قد تشير إلى تطور الإنسان القديم في سبيل الحياة، بينما تُكمل الثانية البعد الديني كجوهر للحضارة. وقد يدل المفتاح على ضرورة امتلاك الوسيلة المعرفية الأكثر نجاعة للولوج إلى الماضي وتعقيداته بوصفه أساساً للحاضر.

٣- يتسع نطاق التناص في مظهره الإفرادي لكلمات اصطلاحية لها طابع معرفيّ معلوم في حقلها العلمي أو الثقافي. وقد وردت حالتان في هذا الإطار: الأولى تحيل إلى فلسفة الوجوديّة، والثانية إلى علم الفيزياء، حيث نجد قول الشاعر(٢):

... يُغْريني
الوجوديون باستنزاف كلِّ هُنَيْهَةٍ
حريةً، وعدالةً ونبيذَ آلهةٍ.

يحيل مصطلح الوجوديين إلى صُلب الفلسفة الوجودية المعروفة، وإلى آباء هذه الفلسفة

(١) درويش، **الجدارية**، ص ١٠١.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٥.

الذين شاركوا في تأسيس مفاهيمها ومنظومتها الفكرية من أمثال: (سرن كيركجور) و (نيتشه) و(هيدجر) و(سارتر). والأخير تأثّر بالطريق الذي رسمه (هيجل)[١]. وتُنسب هذه الفلسفة إلى مصطلح الوجود لاستغراقها في تأسيس منطلقات وجود الإنسان، حيث يعدّ وجود الظاهرة في ذاتها المسألة الفلسفية الأولى لدى هيدجر وسارتر. والوجود الذي يعنيه سارتر هو الوجود في المعرفة، أي أن الإنسان لا يوجد إلا من خلال المعرفة التي يكون بها واعياً[٢]. ويشير مصطلح الحرية والإرادة إلى عميق التفكير الوجودي، وتحريره للعقل الإنساني من قيود السوابق الدينية والظواهر المادية لدى هؤلاء الفلاسفة في غالبيتهم[٣].

أما قول الشاعر[٤]:

نسيْتُ ذراعيَّ، ساقيّ، والركبتين
وتُفَّاحةَ الجاذبيةْ
نسيْتُ وظيفةَ قلبي.

فإنه يشير إلى ما عُرف بالجاذبية في علم الطبيعة. ويختزل المصطلح قصة (إسحاق نيوتن) الشهيرة، حينما كان جالساً في حديقته، فلفت انتباهه سقوط تفاحة على الأرض. وقد أوصلته هذه الظاهرة إلى فكرة وجود قوى جاذبية بين كل الأجسام في الكون، ونتيجة لاكتشافه أصبحت مجموعة من الظواهر الكونية مفهومة في العصر الحديث مثل سقوط الأجسام الحرة على الأرض، والحركة المرئية للشمس والقمر وغير ذلك[٥].

٤ - يتوقف التناص مع المفردة على قوتها الإيحائية ومدى جذبها للتداعيات التي لا تزال تشير إلى خطاب محدد، على الرغم من أن الاعتماد على المفردات وحدها قد لا يمكّنا من رصد التداخل بين النصوص، لأن المفردة قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر[٦]. ولكن هناك مفردات اكتسبت سمة خاصة من تاريخها العريق في خطابها، حتى يصح لنا القول إنها مفردات

(١) راجع كارس، جيمس ب.، **الموت والوجود – دراسة لتصور الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي**، ترجمة بدر الديب، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٧٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٧٤.

(٣) راجع الخولي، يمنى، **الوجودية الدينية – دراسة في فلسفة باول تيليش**، ط١، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١.

(٤) **الجدارية**، ص ٦٦.

(٥) راجع أ. كيتا يجور ووسكي، ول. لانداو، **الفيزياء للجميع**، ترجمة بإشراف داود سليمان كرمي المنير، ط ١، دار مير للطباعة، موسكو، الاتحاد السوفيتي، ١٩٦٨، ص ١٧٩.

(٦) راجع عبد المطلب، محمد، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، ط١، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٧٠.

قرآنية حتى بعد تغيّر السياق وتغيّر الوظيفة النحوية يظل لها هذا الطابع[١]. فمثلاً مفردة الخلود تقع في سياق جديد خاص بالجدارية، وهو سياق مختلف عن أي سياق آخر وردت فيه سابقاً. وعلى الرغم من ذلك فإن دائرة معناها تمتد إلى السياق القرآني، وتنزع إلى استحضار دلالة الخلود الدائم الأبدي الذي لا يتحول، كما جاء في الآية الكريمة:

﴿ ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ ذَلِكَ يَوْمُ الْخُلُودِ ﴾ (ق / ٣٤).

وقد رسّخت السياقات الكثيرة في القرآن[٢] هذا المعنى للمفردة، مما يجعل من الصعوبة قراءتها مجردة عن هذه الظلال، ويحتم على المتلقي استحضار ذلك حتى وإن جاء في قول الشاعر[٣]:

ساعدْني على ضجرِ الخلود، وكُنْ
رحيماً حين تجرحني، وتبزغُ من
شراييني الورودُ...

للدلالة على المفارقة الحادة والنزاع بين قدر الموت بوصفه قطعاً للحياة ونفياً لها، وعلى طموح الإنسان في البقاء. فالخلود بقي فكرة مثالية مستحيلة المنال، إلا بالانتقال الدلالي إلى عالم غيبي ينأى بها عن المفهوم المتداول بين الناس، ليربطها بالآخرة.

وفي سياق آخر تقوى العلاقة بين المفردة ومرجعها القرآني، بحيث تهدي المتلقي إلى الدلالة المنتجة سابقاً، كما في مفردتي " الطوفان " وقرينتها " السفينة "، فإنهما يدلان إلى السياق القرآني الخاص بسفينة نوح عليه السلام، وقصته مع قومه، والآية التي أجراها الله تعالى على يديه لتكون عبرةً للناس من بعده[٤]. وقد وردتا في الآيتين: ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِّلْعَالَمِينَ ﴾ (العنكبوت / ١٤ – ١٥).

أما النص الشعري فقد وظّفهما لتمثّل مشهد الطوفان العظيم، وكأنه جارٍ أمام العيان[٥]:

---

(١) عبدالمطلب، محمد، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، ص ١٧٠.

(٢) وردت مفردة الخلود، أو مشتقاتها في سور عديدة مثل: محمد / ١٥، النساء / ١٤، الحشر / ١٧، والبقرة / ٢٥.

(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٤٥.

(٤) الزحيلي، وهبة، **التفسير المنير في العقيدة والشريعة والمنهج**، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، ١٩٩٨، ج٢٠، ص ٢٠٨.

(٥) درويش، **الجدارية**، ص ٤٨.

وأريد أن أحيا
فلي عَملٌ على ظهرِ السفينة. لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا أو مِنْ
دُوارِ البحر، بل لأُشَاهِدَ الطُّوفانَ
عن كثبٍ.

هكذا نرى منهج التناص الشعري في إيجاد علاقة حميمة بينه وبين المفـردات ذات النـسق الخاص، بحيث تمثل استدعاءً حراً للخطاب الذي تنتمي إليه، وتكون ذات دلالة خفيّـة أو مباشـرة على مرجعها القديم، وهي لا تحقق هذا المستوى الإبداعي إلاّ إذا ظلت مؤشـراتها تحمـل طبقـات الدلالة التاريخية لها، وتحيلنا إلى خطاباتها المختلفة.

الثاني: التناصّ التركيبيّ: يمكن تمييز هذا النوع عن سابقه من خلال ما يقوم به من عمليـة انتخاب واعية لوحدة خطابية بعينها تقيم فوارق عديدة بينها وبين مجمل خطابهـا، وتقـارب، فـي الوقت ذاته، بينها وبين السياق الشعري الذي ترد فيه، وهو ما يضفي على هذا التناص خـصوصيّة، لأنه " يداخل بين وحدات دلالية بما يطرح إشكالية النسق على هذا السياق الهجين المتنـوع زمنيـاً والمتعدد صوتياً "(١). هذا النسق الجديد يُوصف بأنه فعالية إدماج وتوظيف(٢).

وقد شاعت في التناصّ التركيبيّ أنماط تنتمي إلى أجناس متنوعة مـن النـصوص، مثـل: النص الديني، والنص الشعري، والنص التاريخي والنص الصوفي الفلسفي، بالإضافة إلـى الـنص الأسطوري، وما يثيره من إشكاليات انتسابه إلى الذاكرة الجماعية وثقافة المشافهة؛ وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن أن يعدّ نصاً تراثياً مكتملاً يُستدعى في الغالب بواسطة شخصياته أو أبطاله.

١ - القرآن الكريم: يعمد التناصّ في ما يبدو إلى تحويل المقتطفات القرآنية إلى صـورة مـشوشة، لكي تنسجم مع النص الشعري ومتطلباته الدلالية. ويكون ذلك باختيار وحدة أو أكثر مـن الخطـاب القرآني، وتغيير بعضها وتحويرها وإخضاعها لاختبارات التركيب الشعري وشروطه، بحيث تظـل حاملة شفرات لغوية منتمية لمرجعها الذي أُقتبستْ منه وتحوّلتْ عنه، دون إلغائه أو طمسه تماماً.

إن التحولات الطارئة على المقتبسات والتعديلات أمر لازم في التناص، حيث تدل علـى أن هذه المقتبسات قد أُعيدتْ صياغتها وتركيبها في عملية معقدة. يقول الشاعر مخاطباً الموت المترائي له(٣):

(١) الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف**، ص ٣١٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٣١٥.
(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٦٢.

لا تكن فظاً غليظَ

القلب! لن آتي لأسخر منك.

يبدو النهي هنا منصبّاً على حالتين معروفتين في طباع الإنسان السيء، كصورة من صور الانحطاط البشري في سوء الخُلُق، وخلوّ القلب من الرقة والرحمة والرأفة. هذه الصورة نتاج فعالية الاستعارة التي تؤدي دوراً تشخيصيّاً، فتنقل موضوع الموت من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات الخاصّ بالآدميين الأحياء الذين يتمتعون بمشاعر فائقة، وقيم فاضلة، ولذلك كان الفظّ غليظ القلب مثاراً للآية القرآنية: ﴿ فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللّهِ لِنتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنتَ فَظّاً غَلِيظَ الْقَلْبِ لاَنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللّهِ إِنَّ اللّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ ﴾ (آل عمران / ١٥٩).

هاتان الصفتان نُفيتا عن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وأُكِّدَتْ خصاله السمحة من العفو والرحمة والشفقة، ولهذا وَجبَ ألاّ يكون غليظ القلب، بل يكون كثير الميل لإعانة الضعفاء وكثير التجاوز عن سيئاتهم والصفح عن زلاتهم[(١)]. أما الآية القرآنية في قوله تعالى:

﴿ قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاء فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوِهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوْتُواْ الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ وَمَا اللّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ ﴾ (البقرة / ١٤٤)، فإننا نراها مرجعاً لأسلوب الشاعر استمدّ منها جزءاً هاماً من تراكيبه، حيث يقول[(٢)]:

كلّما يَمّمْتُ وجهي شطرَ آلهتي

هنالك، في بلاد الأرجوان...

وقد كرّر جزءاً من هذا التركيب المُعدّل في قوله[(٣)]:

كلّما يمّمْتُ وجهي شطر أُولى

الأغنيات رأيت آثار القطاة على

الكلام.

فالتعديل طال جانباً كبيراً من المرجع الأساسي، حتى كاد أن يطمسه، لولا تحمّل المقتبسات بطبقات من الدلالة الأصلية في مرجعها، وقد تحوّلت إلى صورة جديدة تدل على خصوصية المقام

---

(١) راجع الرازي، الإمام فخرالدين محمد بن عمر بن الحسين (ت ٦٠٤ هـ /١٢٠٧م)، **التفسير الكبير أو مفتاح الغيب**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٠م، مجلد ٥، ج٩، ص٥٢.

(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٧٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٩.

الشعري الذي يؤكد تباين الدلالة بين النص والقرآن كضرورة فنية للتناص. والشاعر هنا يركّز على النظر إلى الناحية في صورتي النصّين الشعريّين المثبتين. وتبدو آلية التناص قائمة على مبدأ التحويل والتعديل في أمثلة أخرى، منها قول الشاعر(١):

وحكيمٌ على حافّةِ البئرِ
لا غيمةٌ في يدي
ولا أحدَ عَشرَ كوكباً
على معبدي
ضاق بي جَسَدي

تحولات التناص تستهدف وحدة الخطاب المرجعي، لتكون هي ذاتها المحور الشعري. فالنبي يوسف عليه السلام الذي ألقاه إخوته في أعماق الجبّ، يصبح هنا حكيماً على حافة البئر، خلوّاً من الرؤيا أو بدائلها، مجرداً من حالة التقديس؛ فصورة يوسف أو قصته بالأحرى، تبهت وتغدو في الظّل، بينما تتقدم صورة الحكيم البديل، وإن استدعى الآية الكريمة: ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ ﴾ (يوسف / ٤).

ويقول الشاعر(٢):

... وَضَعوا على
التابوت سَبْعَ سنابل خضراءَ إنْ
وُجِدَتْ، وبعضَ شقائق النُعمان إنْ
وُجِدَتْ.

يستحضر قوله تعالى: ﴿ يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنُبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ﴾ (يوسف/٤٦). ويستحضر كذلك قوله تعالى: ﴿وَقَالَ لَهُمْ نِبِيُّهُمْ إِنَّ آيَةَ مُلْكِه أَن يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ﴾ (البقرة / ٢٤٨).

اقتطف من الآية الأولى تركيباً قرآنياً خاصاً برؤيا الملك التي عُرضت على يوسف عليه السلام لتأويلها، فكأن هذا التناص يوحي بنقل الدلالة إلى معنى الخصب والحصاد دون ضده، وخصّ العددَ سبعة محوراً لهذه القيمة الإنسانية، وهو العدد ذاته المسيطر على الآية. وقد تحوّلت الدلالة القرآنية إلى معنى يدور حول تقديس الميّت، وأضاف الشاعر إلى ذلك مفردة التابوت التي

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٨٦.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٥٠.

تُسهم في الانتساب إلى عقيدة معينة، لأن التابوت أصلاً صندوق التوراة المقدّس، وقد كان آية وطمأنينة لأولئك القوم[(١)].

وعلى المنهج الشعري ذاته في تحويل المقتبسات نجد قول الشاعر[(٢)]:

... سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صُمودُ التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشهِ.

وهو يثير تعلقه بتراكيب مخصوصة من القرآن الكريم. ولا شك أن تركيب (البلد الحزين) و (صمود التين والزيتون)، في حالة تحويل وتعديل للمرجع القرآني في قوله تعالى:﴿ وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ وَطُورِ سِينِينَ وَهَذَا الْبَلَدِ الأَمِينِ ﴾ (التين / ١ - ٣).

وهذا تعديل يزيح بؤرة الدلالة من البلد الحرام (مكة)، إلى بلد آخر يصفه بالحزين، بصرف النظر إذا كانت الإشارة تحيل إلى بلد الشاعر أم أي بلد آخر منكوب. ويتم كذلك إزاحة دلالة التقديس للتين والزيتون بتفسيراتها المتباينة والغنية، إلى دلالة جديدة توحي بصراعٍ ملحمي يتسع نطاقه ليكون صراعاً كونياً. وعلى الرغم من التأويل الإشاري الحرّ للتركيب، فإنه لا يُسلخ عن مرجعه القرآني وظلاله الوارفة.

٢- العهد القديم (التوراة): تبرز التوراة مرجعاً تناصيّاً بين متناصّات الجدارية من خلال سفر الجامعة على وجه الخصوص، مع إشارة يتيمة لنشيد الأنشاد مقترناً بذكر سليمان عليه السلام. وقد ذُكرا هذان السفران في نص شعري مكثّف الدلالة، يتجاوز مظهر ترصيع الخطاب بنمنمات مختلفة من النصوص المراجع، أو مجرد استعراضها، ليقيم رؤية متماسكة تضع الثنائيات أساساً لتشكيل نسق عام. وتتعمق هذه الثنائيات في أغوار النص الشعري الذي سنثبته بعد قليل، على هذا النحو المتقابل:

الماضي	الحاضر
نشيد الأنشاد والجامعة	النص الشعري
الممالك القديمة	الواقع الجديد

(١) مخلوف، الشيخ حسين، **كلمات القرآن: تفسير وبيان**، ط ١، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، ص٢٩، والشعراوي، الشيخ محمد متولي، **تفسير الشعراوي**، طبعة أخبار اليوم، قطاع الثقافة، القاهرة، ١٩٩١، مجلد ٨، ص ٥١٢٩.

(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٤٩.

(الحرية)	(السجن)
الجمع	المفرد
(الأسماء)	(المتكلم)
الغياب	الحضور

يتجسّد الماضي في شخصية (سليمان) عليه السلام، وتُشير شواهد التناص إلى الدلالة المحورية التي تركّز على ضرورة تجاوز الماضي ومحاولة نسخه ونسيانه، في مقابل ذلك تتطاول دلالة الحاضر الكامنة في (الظلمة الشاسعة)، وهي تنتمي للصوت المهيمن بواسطة (ياء) المتكلم المفرد الذي يقف نداً أو صنواً أو وريثاً لعهد سليمان الملك. ويؤدي الاستفهام دوراً فاعلاً في تمييز هذه الرؤية، بحيث يجعل سحابات الشك والريبة تضيّق الخناق حول جدوى حضور الماضي المستمد من مرجعي الجامعة ونشيد الأنشاد. وإذا كان الموتُ، وهو الحقيقة غير الزائفة، مرتبطاً بالحضور، فإن التلاشي يصيب الماضي الذي يغدو باهتاً كشيء في ذمة التاريخ المنسوخ. يقول الشاعر(١):

" سليمانُ كانَ "...
فماذا سيفعل موتي بأسمائهم
هل يضيء الذّهَبْ
ظلمتي الشاسعةْ
أم نشيد الأناشيد
والجامعةْ ؟

نشيد الأنشاد هو سفر توراتيّ يُنسب لسليمان عليه السلام بنص صريح كما جاء في أوله: " نشيد الأنشاد الذي لسليمان "(٢). يتلو ذلك كلام منسوب لسليمان نفسه ومحضيته (شولميت)(٣). وينسب سفر الجامعة للجامعة بن داود، وقد جاء تصريحه عن نفسه قائلاً: " أنا الجامعة كنت ملكاً على إسرائيل في أورشليم "(٤). ويُفتتح سفرُه بتعريف الخطاب المقدس والشخصية على هذا النحو: " كلام الجامعة ابن داود الملك في أورشليم "(٥).

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٩١.
(٢) **الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد**، إصدارات دار الكتاب المقدس في العالم العربي، ١٩٨٣، نشيد الأنشاد، الإصحاح الأول، ص ٩٨٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص٩٨٥.
(٤) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٢.
(٥) **المصدر السابق**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٢. كذا في الأصل، ولم نتدخل في أي نص أثبتناه.

ويُؤَسَّسُ خطابُ الجامعة على منظور ينتج دلالة بطلان الحياة وزيفها ونفي الحقيقة عن الموجودات والأشياء على وجه الأرض، حيث يمثل دال (الباطل) بنية نَسقيّة في هذا السفر. وقد بُدِئ بعد الكشف عن هوية الكلام وصاحبه بالقول: " باطلُ الأباطيل قال الجامعة. باطل الأباطيل الكلُ باطلٌ "(١). وبالمقابل تشكل هذه الوحدة الخطابية التوراتية باقة من العلاقات وبنية أساسية في جدارية درويش، وقد انتشرت في أكثر من موقع على النحو الآتي:

١. (كلّ شيء باطلٌ، فاغنمْ
حياتَك مثلما هي برهة حُبلى بسائلها،
دمِ العشب المقطّر. عشْ ليومك لا
لحلمك. كلُّ شيء زائلٌ. فاحذرْ
غداً وعشِ الحياةَ الآن في امرأةٍ
تحبُّك. عِشْ لجسمك لا لوهمكَ...)(٢)

٢. باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ(٣)
كلُّ شيء على البسيطة زائلْ

٣. باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ(٤)
كل شيء على البسيطة زائلْ

٤. باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ(٥)
كل شيء على البسيطة زائلْ

يقام التناص في هذه السياقات الشعرية على مقتبسات من سفر الجامعة، مرتكزاً على وحدة بنائية شكلت نسقاً في خطاب الجامعة الذي أسّس حكمته الخاصة من تأمله كل الأشياء تحت الشمس، فأوجز قوله: " وجّهْتُ قلبي للسؤال والتفتيش عن كل عمل تحت السموات... رأيْتُ كلَّ الأعمال التي عُمِلَتْ تحتَ الشمس فإذا الكلُّ باطلٌ وقبضُ الريح... "(٦). وقد وردت وحدات شبيهة

(١) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٢.

(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٨٤.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٨٧.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٨.

(٥) **المصدر السابق**، ص ٩١.

(٦) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٢.

بهذا الخطاب في الأصحاح الثاني والثالث والرابع من السفر المذكور[١]، بالإضافة إلى ما أثبتناه في السطور القليلة الماضية.

والأداء الشعري الأساسي الذي نهتم به يتمثل في طريقة تحولات هذه المقتبسات في نطاقها الحيويّ التناصيّ، فتتجاوز مدلولات خطابها المرجعي، وتصطحبه معها لتحوّله إلى رؤية جديدة تمتاز بعدم إبطالها لمؤشّرات الأبنية اللغوية للخطاب السابق تماماً. كما نرى التباين والاختلاف ضرورة للرؤية الشعرية التي تحوّل الدلالة المنغلقة على التشاؤم في خطاب الجامعة، إلى انفتاح يجعل من السابق ذريعة ملحّة للنهل من الحياة في أبهى صورها، وأشهى رغائبها، وأجمل مفاتنها دون الالتفات لما يؤول إليه الغد من نقمة زوال المتعة، مادامت سنن الطبيعة تدل بقوة على الفناء وتلاشي الأشياء وبهتان الشباب.

وقد حمل الشاهد الثاني من المتناصات رؤية متفوقة لفكرة الخلود، وسبل تحقيقها، كما تتجلى في التكاثر والتناسل، وهو ما يجعل الحُلم أقرب إلى الفطرة الإنسانية الأولى، فتكون هزيمة الزمن بإصرار الأسلاف على التناسل ليمثل الأخلاف لهم امتداداً، ويحملوا بصمتهم. إن دال (الباطل)، وهو يشكل بنية لغوية مهيمنة، يرسّخ مدلولات الضياع والخسران تارة، ومناقضة الحقيقة تارة أخرى، بل الإتيان بالكذب والإفك والزيف[٢]، ويقترن هذا الدال بدال (الزائل) في محاولة لجعل الدالين متشاكلين ومتكاملين في أداء الرؤية الشعرية، على الرغم من تباين المعنيين واختلافهما في المستوى المعجمي، إذ نجد المادة اللغوية لمفردة (زَوَلَ) تحوم حول معنى التحوّل والتغيّر والانصراف من حال إلى أخرى. وزائل بمعنى منقضٍ ومفارق لحاله الأولى[٣]. ويُنظر إلى طبيعة النص الشعري على أساس التعبير الحقيقي والمجازي بجوار الأصل اللغوي لكلا المفردتين القرينتين المتلازمتين في التناص، وفي ضوء التركيب الشعري الذي يجمع أو يقارب بينهما في السياق، ويقوم بعضه في آخر الشاهد الأول على الجمع المطلق كما أقرّه العلماء[٤]، وهو أحد وجوه معاني (أو) العاطفة التي تخرج عن معنى التخيير بين أمرين إلى الجمع بين المعطوف والمعطوف عليه، على أساس اشتراكهما في معنى محدد يضمهما التركيب الشعري ليحقق شرط مناسبة المعنى بينهما والفائدة حتى لا يمكن تقدير معنى مفردة (باطل) بوصفها معطوفاً عليه،

(١) **العهد القديم، سفر الجامعة**، ص ٩٧٣، ص ٩٧٥، ص ٩٧٦ بالترتيب المذكور للإصحاحات.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد ١١، ص ٥٦.

(٣) **المصدر السابق**، المجلد ١١، ص ٣١٤ – ٣١٧ مادة (زول).

(٤) راجع ابن هشام الأنصاري، عبد الله بن يوسف (ت ٧٦١ هـ/١٢٦٢م)، **مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٩٩٢. ج ١، ص ٧٥. وراجع ص ٧٤ – ٨٥.

بمعزل عن مفردة (زائل) بوصفها معطوفاً.

أما تكرار الجملتين الشعريتين: " كل شيء على البسيطة زائلْ " و " باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ "، كما وردتا في الشواهد السابقة، فقد جاء – في ما يبدو – لتوكيد المعنى وتقويته، بل لبعثه وبثّه في كل مرة من جديد، وإثارة اهتمام النفوس به. وقد يكون داعي التوكيد الناتج عن التكرار، هو رغبة المتكلم في تقوية معاني الكلام عند المخاطب وإثباته في نفسه، وإن كان غيرَ مُنكِرٍ له[(١)]. ويهدف التوكيد في بعض دلالاته إلى إظهار معتقد النفس وإبرازه، لتزداد النفس يقيناً، لأن مقامها يقتضي ذلك[(٢)]؛ فزوال الدنيا وانقضاؤها أمر يعرفه العاقل لشواهده الكثيرة في الغابرين واللاحقين، ولكن تذكّره يثقل على النفس ويهزها هزاً عنيفاً ويروّعها؛ فتحاول تناسي الحقيقة، حتى يقرع المسامع قولٌ يكرره صاحبه لإثبات ما هو ثابت غير منكور، ولكنه تنوسِي.

وقد عُرف التكرار سنة بلاغية من سنن كلام العرب، وكما كانت عاداتهم في التكرار والإطناب، كانت في الاقتصاد والإيجاز[(٣)].

ويقول الشاعر[(٤)]:

للولادةِ وقتٌ
وللموتِ وقتٌ
وللصمتِ وَقْتٌ
وللنُّطقِ وَقْتٌ
وللحربِ وَقْتٌ
وللصُّلحِ وَقْتٌ
وللوقتِ وَقْتٌ
ولا شيءَ يبقى على حالهِ...
كلُّ نَهْرٍ سيشربُه البحرُ
والبحرُ ليس بملآن،
لا شيءَ يبقى على حالِهِ

(١) أبو موسى، محمد، **خصائص التراكيب – دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، ط ٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٦٠. وراجع ص ٦١ – ٦٢.

(٢) أبو موسى، محمد، **خصائص التراكيب**، ص ٦٢.

(٣) الكرماني، محمود بن حمزة، **أسرار التكرار في القرآن**، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، ط٢، دار الاعتصام، السعودية، جدة، ١٩٧٦، ص ٢١٣.

(٤) درويش، **الجدارية**، ص ٩٠.

كلُّ حيّ يسيرُ إلى الموت
والموت ليس بملآن...

يعيد النص الشعري إنتاج خطاب الجامعة أو جزءاً منه، كما ورد في نصه الأصلي[١]: " لكل شيء زمان. ولكلّ أمر تحت السموات وقتٌ، للولادةِ وقتٌ وللموت وقتٌ، للغرْسِ وقتٌ ولقلع المغْرُوسِ وقتٌ. للقتل وقتٌ، وللشّفاءِ وقتٌ. للهدم وقتٌ وللبناءِ وقتٌ... ". النصف الأخير من المقطع مقتبس من الأصحاح الأول[٢]: "كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن. إلى المكان الذي جرت منه الأنهار إلى هناك تذهب راجعةً".

يتكون التناصّ في المقطع عبر ظاهرة الثنائيات ومبدأ التحوّل، حيث تتجسّد المدلولات في المتقابلات والتضاد، لتعني شمول الحالات جميعاً، وطغيان فكرة الزمن المطلق متمثلاً في الموت أو الفناء. ولعل ذلك هو الذي جعل مركز الدلالة يطابق بين " البحر " و " الموت " في صورة نادرة ومثيرة، تشير إلى تحويل المعنويات إلى هيئات محسوسة تقرّب معنى الموت المجرد إلى الأذهان، بتصويره مكاناً مطلقاً لا حدود له، وكأنه لا يمتلئ ويطلب المزيد في كل مرة. إن حركة الثنائيات تتناوب في لحظات كاشفة للحقائق، مثلما يتجسد ذلك في دوال: الولادة وما تعنيه من تجاوز للموت، والموت وما يعنيه من غياب فيزيقي للأحياء، والصمت والنطق بدلالتهما على السكون والحركة، والحرب والسلام بدلالتهما المعروفة على الموت والحياة. وتبادل هذه المدلولات يعني تقابل كل مفردة بالضرورة مع مضادها، حتى تنتفي صفة الثبات المطلق والحركة المطلقة عن الأشياء.

ويحاول الشاعر في مثال آخر إعادة اكتشاف التجربة الإنسانية المريرة في رؤية الجامعة، من خلال علاقة الثيمات الرئيسية في الخطاب، مثل: العلم والجهل، والعلم والحزن. يقول الشاعر[٣]:

عشْتُ كما لم يعشْ شاعرٌ
ملكاً وحكيماً...
هَرِمْتُ، سَئِمْتُ من المجدِ
لاشيء ينقصني
ألهذا إذاً
كلما ازداد علمي

(١) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الثالث، ص ٩٧٤.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٧٢.
(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٨٩.

تعاظم همّي؟

فما أورشليم وما العرش؟

لا شيءَ يبقى على حالهِ.

قد نلحظ في هذا المقطع نواة لتكوين قناع لشخصية الجامعة، واستحضاره ملكاً على أورشليم، وحكيماً في عصره. ولكن تحولات الخطاب تُبنى على أساس مبدأ تعضيد الدلالة وترسيخ المعنى الشعري عن طريق هذا النوع من الاستدعاء، ومرجعه الأساسي هو خطاب الجامعة في قوله: " وقد رأى قلبي كثيراً من الحكمة والمعرفة ووجّهْتُ قلبي لمعرفة الحماقة والجهل. فعرفت أن هذا أيضاً قبضُ الريح. لأنّ في كثرة الحكمة كثرةُ الغمّ والذي يزيد علِماً يزيدُ حزناً "(١). وبغض النظر عن تداخل الأداء الشعري بين ملامح القناع وآلية التناص وما بينهما من تواشج وتلاقٍ، فإن إحدى غايات تكوين التناص ومبرراته الجمالية تبدو في تبئير الدلالة الشعرية حول ثيمة (الموت) التي تبدو أنها تتحكم في استحضار هذا النوع من الخطاب بغرض المؤازرة والنفي معاً.

٣- العهد الجديد: يشكل التناص مكوناته من مختلف النصوص القديمة، والعهد الجديد مثل العهد القديم لم يزلْ محط اهتمام الشاعر وغيره من الشعراء. ولعل ما يتضمنه هذا المصدر الديني من خوارق مدهشة، وآيات معجزة يحفّز قدرات الشعراء ونوازعهم لتوظيفها وفقاً لرؤاهم المعاصرة.

يقول شاعرنا(٢):

أَعلى من الأَغوار كانتْ حكمتي

إذْ قلتُ للشيطان: لا. لا تَمْتَحِنّي!

لا تَضَعْني في الثُّنائيات...

والتجريب في المسيحية حسب نصوص إنجيل متّى، أحد المعتقدات الأساسية في هذه الديانة، والتناص هنا يقلب الدلالة المرجعية ويحوّلها إلى طابع إنساني لا وجود للخوارق فيه؛ فالنهي ينصبّ على الخروج من اختبار التجريب حتى لا يكون الإنسان بمثابة إله. وقد جاء ما نصّه(٣): " ثُمّ أُصْعِدَ إلى البريّة من الرُّوح ليُجَرَّب من إبليسَ. فبعدما صامَ أربعين نهاراً وأربعين ليلةً جاع أخيراً. فتقدَّم إليه المجرِّب وقال له إن كنتَ ابنَ الله فقل أن تصير هذه الحجارة خبزاً. فأجاب وقال مكتوب ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان... قال له يسوع مكتوب أيضاً لا تجرِّب الربَّ إلهَك ".

(١) **العهد القديم، سفر الجامعة**، الإصحاح الأول، ص ٩٧٣.

(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٤٢ – ٤٣.

(٣) **العهد الجديد، إنجيل متّى**، الإصحاح الرابع، ص ٦ ج.

يقول درويش[١]:

ولي السكينةُ. حبةُ القمح الصغيرةُ
سوف تكفينا، أنا وأخي العدوّ،
فساعتي لم تأتِ بَعْدُ. ولم يَحِنْ
وقتُ الحصاد. عليَّ أن ألجَ الغيابَ
وأن أصدّقَ أوّلاً قلبي واتبعَهُ إلى
قانا الجليل. وساعتي لم تأتِ بَعْدُ.

يقوم التناصّ على اقتطاف وحدة من خطاب العهد الجديد وتكييفها شعرياً في سياق ينتج دلالة جديدة تؤسس قيم المحبة والسلام، وتؤكد المؤاخاة الإنسانية، وتستشرف آفاق المستقبل المتأمّل لتحقيق مجتمع مثالي. جاء في إنجيل يوحنّا[٢]: " وفي اليوم الثالث كان عرسٌ في قانا الجليل وكانت أمُّ يسوع هناك. ودُعِيَ أيضاً يسوع وتلاميذُه إلى العرس. ولما فَرَغتِ الخمرُ قالت أمُّ يسوع له ليس لهم خمر. قال لها يسوع مالي ولكِ يا امرأة. لم تأتِ ساعتي بَعْدُ ".

ويبدو أن التناص بإجراءاته العميقة يقوم بتفكيك الخطاب القديم، وإدخاله في بنية النص الشعري، حيث تتمخض دلالاته عن رؤية الشاعر التي تُبقي على علاقة فنية بالخطاب الأصلي ومكوناته اللغوية والتركيبية.

يقول الشاعر[٣]:

ومثلما سار المسيح على البحيرة...
سرْتُ في رؤيايَ. لكنّي نزلْتُ عن
الصليب لأنني أخشى العُلوَّ ولا
أبشِّرُ بالقيامة.

نراه يحيل إلى وحدات عدّة تنتمي إلى خطاب إنجيل متّى. الأولى خاصة بمعجزة المشي على الماء، حيث جاء في ذلك[٤]: " مضى إليهم يسوع ماشياً على البحر. فلما أبصره التلاميذُ ماشياً على البحر اضطربوا قائلين إنه خيالٌ ". والثانية تتضمن قول الذين صلبوا المسيح[٥]: " إن كنتَ ابن

(١) درويش، **الجدارية**، ص ٤٣.
(٢) **العهد الجديد، إنجيل يوحنّا**، الإصحاح الثاني، ص ١٤٧ ج.
(٣) درويش، **الجدارية**، ص١٠٠، وجاء هذا النص في ص ٩٢.
(٤) **العهد القديم، إنجيل متّى**، الإصحاح الرابع عشر، ص ٢٧ ج.
(٥) **إنجيل متّى**، الإصحاح السابع والعشرون، ص ٥٣ ج.

الله فانزلْ عن الصليب ". والثالثة تشير إلى قول المسيح نفسه عن قيامته[(١)]: " قال وهو حيّ: إني بعد ثلاثة أيام أقومُ ".

أما دلالة التناص فتشير إلى مبدأ التخالف مع المرجع بالضرورة للاختلاف بين جنسي الخطاب، وتحويل المدلولات إلى رؤية خاصة بالشاعر تنفي المعجزة وتنقلها لتحققها على مستوى الحلم الشعري!.

٤ - الأسطورة: يدلّ التناصّ الأسطوري على أنه ذو طابع مختلف عن أنواع الخطاب الأخرى؛ لأنه يتمظهر بواسطة استدعاء الشخصية الأسطورية التي يعدّ توظيفها بمثابة استحضار نص الأسطورة ذاتها، أو جزء منها. وعلى الرغم من قلة ما ورد من التناصّ مع الأسطورة، فإن الخطاب الخاص بها متنوع، من حيثُ اشتماله على الأسطورة البابلية متمثلة في ملحمة (كلكامش)، والأسطورة اليونانية ممثلة في ملحمة (الأوذيسة) لـ (هوميروس)، والأسطورة الكنعانية متمثلة في (عنات).

وقد جاء التناصّ مع ملحمة كلكامش استثارةً للسؤال الأزلي عن إشكالية مصير الوجود الإنساني، كما طُرحت عبر شخصية (كلكامش) ملك أوروك، ونظيره أو صديقه (أنكيدو) الذي كان موته مثاراً لتفكير الملك في سر الخلود، ورحلته إلى (أوتونابيشتوم) للحصول على نبتة تجدّد الشباب، وضياع تلك النبتة ورجوعه إلى مدينته صفر اليدين[(٢)].

يقول الشاعر[(٣)]:

لا بد لي من حلِّ هذا
اللغز أنكيدو
...
...
ظلمتُك حينما قاومت فيك الوحشَ
بامرأة سقتْك حليبَها، فأنِستَ...
واستسلمْتَ للبشريّ. أنكيدو ترفّقْ
بي وعُدْ من حيثُ مُتَّ، لعلنا
نجد الجواب، فَمَنْ أنا وحدي؟

(١) **إنجيل متى**، الإصحاح السابع والعشرون، ص ٥٤ ج. وهناك تناص مع العشاء المبارك في قصيدة الشاعر، ص ٢١.

(٢) راجع **ملحمة كلكامش**، ترجمها عن الأكدية وعلق عليها: سامي سعيد الأحمد، ط١، دار الجيل، بيروت، دار التربية، بغداد، ١٩٨٤، ص ٢٥ – ٣٠.

(٣) درويش، **الجدارية**، ص ٨٢ – ٨٤.

أسلوب الخطاب في المقطع يوحي بتقمّص الصوت الشعري لصوت كلكامش الغائب الحاضر، بحيث يتخذ شكل التسريد الشعري لقصة (أنكيدو) أو جوهرها الرمزيّ، إذ يمثل هذا البطل الأسطوري الفطرة البشرية الأولى، أو البدائي الأول قبل اكتشافه الحياة المدنية القديمة. والشاعر يستمد خطابه من النص الأسطوري في روايته الأكدية التي كشفت عن علاقة (كلكامش) بأنكيدو وما كان بين الإنسان المتوحش أنكيدو والمرأة الفاتنة اللعوب التي أغوته وظلت معه ستة أيام وأقنعته بالذهاب إلى مدينة (أوروك)، حيث تعلّم فيها عادة الناس وحياة المدينة(١).

وجاء استدعاء الإلهة (عنات) في موضعين من الجدارية، نكتفي بذكر أحدهما، حيث يقول الشاعر(٢):

فغنّي يا إلهتي الأثيرةَ، ياعناةُ،
قصيدتي الأولى عن التكوين ثانيةً...
فقد يجدُ الرُّواةُ شهادةَ الميلاد
للصفصاف في حجرٍ خريفيّ.

يحيل المقطع إحالة جليّة إلى أسطورة عنات، وهي إلهة تمثل في المثيولوجيا الكنعانية إلهة الخصب والزراعة، وتمثل أيضاً الاتحادات الثابتة بين الجنسين(٣). وعلى الرغم من تأسيس رؤية الشاعر على البعد الأسطوري لهذه الشخصية كما وردت في الأساطير الكنعانية، فإنه قد انشغل بفكرة البدايات الأولى لتكوين الحياة في رحم التاريخ الأسطوري، وقضية الوجود على مستوى فكرة الإخصاب والتكاثر، وزاوجَ بين ذلك، وبين القصيدة بجعلها أغنية مقدسة تسجل بدايات الحياة، وهو ما يلفت الانتباه إلى الأسطورة بوصفها سجلاً شفاهياً للمقدّس وللشعائر التي كانت تمارس في المعابد عند البدائيين.

أما التناص مع (الأوذيسة)، فقد كان بطريقة مختلفة، أي عبر الإشارة إلى الموقف الإنساني المتعلق بـ (أوذيسيوس) أو (أوليس) المحارب الفذّ والبطل الأسطوري الخارق، والإشارة إلى موقف زوجته الوفية (بينيلوب) التي انتظرت عودته من تيهه في البحار والجزر المخيفة، بعد الانتصار في حرب طروادة المشهورة في القصص الميثولوجية القديمة(٤). يقول

(١) راجع **ملحمة كلكامش**، ص ٢٦ – ٢٧.

(٢) درويش، **الجدارية**، ص ٤٦، والموضع الثاني ص ٤٦ أيضاً.

(٣) **اللآلئ من النصوص الكنعانية**، ترجمة، هـ. ي. ديل ميديكو، نقلها إلى العربية، مفيد عرنوق، ط٢، دار أمواج للطباعة، بيروت، ١٩٨٩، ص ٤٨. وراجع ص ٦٢.

(٤) راجع حاتم، عماد، **أساطير اليونان**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٨م، ص ٥٩٢ – ٦٠٩.

الشاعر[١]:

وعلّمني الشعرَ / مَنْ غزلتْ قميصَ
الصوف وانتظرتْ أمام البابِ
أَوْلَى بالحديث عن المدى، وبخيبة
الأمل: المحاربُ لم يعدْ. أو
لن يعودَ.

هكذا نرى أن التناص اكتفى بالتلميح دون التصريح، إلى مواقف إنسانية فذّة دون ذكر أسماء أو شخصيات.

ولعلنا في الختام نستطيع القول إن درويش تمكّن – كعادته – من فتح آفاق قصيدته الملحمية على أعماق الموروث الثقافي المتنوع بخطاباته الفذّة، وعلى الخطابات الدينية، حتى غدت (الجدارية) حديقة غنّاء ذات أصوات عديدة لا تخرج إلا من حنجرته. ويبدو أن التناصّ يهدف أساساً إلى تكوين نسيج شعري جمالي يكون فسيفساء شعرية ذات منمنمات منصهرة في قصيدة النص الجامع.

(١) درويش، **الجدارية**، ص ١٠٠.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

الصراع بين الحياة والموت في شعر أبي فراس الحمداني

د. صالح علي سليم الشتيوي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/٩/٢٠ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٤/٢

ملخّص

يكشف هذا البحث عن قضية الصراع بين الحياة والموت في شعر أبي فراس الحمداني، ذلك أن لثنائية الحياة والموت دورا بارزا في الخطاب الشعري عنده، فقد أهمه الموت، وأثار مخاوفه وقلقه، فراح يسعى إلى إثبات الذات ورسوخها.

وقد كان أبو فراس يشعر بتحولات الزمن، :كالشيب والأطلال، فربطها بفلسفة الحياة والموت، كما بدا الحب لديه رمزا للحياة والخصب، أما الحمام والجبال، فقد اتخذها رموزا كبرى للخلود والبقاء في شعره.

الكلمات الدالة: أبو فراس، حياة، موت.

Abstract

The struggle between life and death in Abi Firas Al-Hamdani's poetry.

Dr. Saleh Ali Saleem Al-Shtaiwi

This paper reveals the question of the struggle between life and death in Abi Firas Al-Hamdani's poems as they play a prominent role in his poetic discourse. Upset by death that unleashed fears, Al-Hamdani started seeking self-assertion Abu Firas was aware of change through time as seen in ruins and hair going grey. He connected these changes with the philosophy of life and death. Love also seemed to him to be symbolic of life and fertility. As for pigeons and mountains, he used them as great symbols of immortality and survival in his poetry.

Key Words: Abu Firas, Life, Death.

---

* قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية، الأردن.

مقدمة:

شغلت قضية الصراع بين الحياة والموت الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي حتى عصرنا هذا، فاستأثرت باهتمامهم، وحركت عقولهم ووجدانهم، كما احتلت مساحة كبيرة من أشعارهم، وهي قضية أشار إليها الذكر الحكيم، حين قال سبحانه وتعالى: ﴿الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا وهو العزيز الغفور﴾(١). وقال: ﴿أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة﴾(٢)، وقال: ﴿ثم إنكم بعد ذلك لميتون﴾(٣)

وقد ظل هاجس الموت وسر الحياة والخلود يهيمن على تفكير الإنسان في كل زمان ومكان، ونقل لنا فلاسفة اليونان صورا عن مجتمعهم، فعمر الدنيا عند أفلاطون قصير جدا أقصر من أن تطاع فيه الأحقاد (٤).

فإشكالية الحياة والموت من المسائل الإنسانية المعقدة التي أرقت الإنسان، وأثارت مخاوفة، ولا غرو، "فليس أقسى على الموجود الذي يملك الحرية، ويحن إلى الأبدية، وينزع نحو اللانهائية، من أن يشعر بأن لحريته حدودا، وأن الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه، وأن التناهي هو نسيج وجوده"(٥) ، إلى جانب أن حتمية الموت مع عدم معرفة وقته جزء من إشكالية الموت، يقول عبد الرحمن بدوي عن الموت:"إنه إمكانية معلقة، إن صح هذا التعبير، بمعنى أنه لابد أن يقع يوما ما. هذا يقيني لا سبيل مطلقا إلى الشك فيه، ولكنني من ناحية أخرى في جهل مطلق فيما يتعلق بالزمان الذي سيقع فيه"(٦)

والحقيقة أن "معظم الناس يتجاهلون قضية الموت، ولكن هذا لا يعني أنها ليست مهمة، وأنها ليست قائمة، بل إنهم يتهربون من مواجهتها، ولا يفطنون إليها، إلا في غمرة الهم الذي هو تربة خصبة لمثل هذه الخواطر الحالكة"(٧)

ومن الجدير ذكره أن قضية الخلود قد "شغلت اهتمام البشر منذ القدم، فوقف الإنسان باحثا

---

(١) **سورة تبارك**، الآية، ٢.

(٢) **سورة النساء**، الآية، ٧٨.

(٣) **سورة المؤمنون**، الآية ١٥.

(٤) التوحيدي، أبو حيان، (ت ٤١٤هـ / ١٠٢٣م) **رسالة الصداقة والصديق**، تحقيق إبراهيم الكيلاني، ط٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٦، ص ١٨٤، وانظر الشيخ عيسى، هشام فاضل محمود، **الحياة والموت في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين**، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة بغداد، ١٩٨٤، ص ١١.

(٥) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الإنسان**، مكتبة مصر - الفجالة، ص ٧١.

(٦) بدوي، عبدالرحمن، **الموت والعبقرية**، ط٢ ملتزم النشر والطبع، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، ص٦.

(٧) شاهين، سمير الحاج، **لحظة الأبدية**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٧٧.

بحيرة عن سر الحياة والموت، مع يقينه أن الموت عاقبة الجميع، وأنه النهاية التي لابد منها، ومع ذلك ظل ردحا طويلا من الزمن ينشد الخلود بشتى صوره..." (١)

فالصراع بين الحياة والموت من المشكلات الكبرى التي أقضت مضجع الشعراء العرب واستأثرت باهتمامهم، ولعل من هؤلاء الشعراء العباسيين الذين شغلتهم هذه الثنائية: أبا فراس الحمداني.

ويمكن أن ندرس مظاهر الصراع بين الحياة والموت في شعره من خلال العناصر التالية:

أولا: الموت وحتمية وقوعه.

ثانيا: الحرص على الحياة وكيفية الرد على الموت.

ثالثا: العلاقة بين الحب والموت والحياة.

رابعا: الشباب والشيب والهرم.

خامسا: رموزه الشعرية: الحمام - الجبل - الطلل - الزمن.

أولا: الموت وحتمية وقوعه:

لقد تبدى هاجس الموت في شعره، من ذلك قوله (٢):

أما يَردعُ الموتُ أهلَ النُّهى ... ويمنعُ عن غيّهِ من غَوى
فيا لاهياً آمناً والحِمامُ ... إليه سريعٌ قريبُ المَدى
إذا ما مررتَ بأهلِ القبورِ ... تيقَّنتَ أنكَ منهمْ غدا
وأن العزيزَ بها والذليلَ ... سواءٌ إذا أُسلما للبِلى
غريبينِ مالهما مؤنسٌ ... وحيدينِ تحتَ طِباقِ الثرى
فلا أملٌ غيرُ عفوِ الإلهِ ... ولا عملٌ غيرُ ما قد مضى

فالموت - وفق رؤية الشاعر - كفيل بإبعاد الإنسان عن الغواية والضلال، فالشاعر يخاطب الأنا، هنا، محاولا الكشف عن أزمتها الداخلية في الخوف من الموت الذي لا مفر منه ولا مهرب، إلى جانب أن التوجه إليه سبحانه بطلب الاستغفار والرحمة يمثل حالة المسلم الذي يستشعر الخوف من الله، فيرجو المغفرة في الآخرة.

ويبدو أن الصورة في الأبيات السابقة امتصها الشاعر من حياته الخاصة، حياة الأسر في

(١) الدليمي، عبد الرزاق محمود، **هاجس الخلود في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١، ص١١.

(٢) الحمداني، أبو فراس، (ت ٣٥٧هـ / ٩٦٨م)، **الديوان**، تحقيق سامي الدهان، بيروت، ١٩٤٤، ص ٦-٧.

بلاد الروم، فقد عاش غريبا منقطعا عن الأهل والأحبة، تتنازعه عوامل الوحدة والفراق، بعد أن كان فارسا عزيزا في ربوع "حلب" وغيرها من البلدان الشامية، ولعلنا لا نتكلف في هذا التأويل، "فالشاعر حين يبني عمله الفني يختار من مخزونه الفكري والنفسي الصور المناسبة التي لا تأخذ طابعها الخاص ومعناها الوجداني والشعري إلا داخل الإيقاع العام للقصيدة"(١).

ويقر الشاعر بأن الموت حتمي والإنسان غير مخلد في هذه الحياة الدنيا، يقول (٢):

لا أصحَبُ الخوفَ ولا أرافقُهْ　　　والموتُ حتمٌ، كلُّ حيٍّ ذائقُهْ

إن الصحبة تدل على الملازمة، والشاعر، هنا، يأبى الخوف ظاهرا، لكننا إذا استبطنا البيت السابق، فإننا نجد أن الإحساس بالخوف من الموت هو الذي يستبد به.

ومن الواضح أن الشاعر يستضيف العبارة في الشطر الثاني - من النص القرآني في قوله تعالى: ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾ (٣)، لأنها جاءت منسجمة مع السياق، وملتحمة فيه.

ويوجه أبو فراس خطابه إلى ابنته، فيقول (٤):

أبُنيّتي لا تحزني　　　كلُّ الأنامِ إلى ذهابِ
نوحي عليَّ بحسرةٍ　　　من خلفِ سترِكِ والحجابِ

فالشاعر تخامره هواجس الموت، فأخذ يتوجه بالخطاب إلى ابنته التي يطلب منها عدم الحزن تارة، والنواح تارة أخرى.

وتستوقف القارئ لفظة "أبنيتي"، فهي توحي لنا بأنها صغيرة لا تقوى على احتمال الأحزان وفقدان الأب، مما يضاعف من أحزان الشاعر وآلامه، ومن هنا، سيطر ضمير المخاطب على الخطاب الشعري، مما يكشف عن اهتمام الشاعر بابنته، وانشغاله بها.

ويعزي الشاعر سيف الدولة الحمداني عن أخته الصغرى، فيقول (٥):

قولا لهذا السيدِ الماجدِ　　　قولَ حزينٍ مثلِهِ فاقدِ:

---

(١) حمدان، ابتسام احمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، مراجعة وتدقيق احمد عبدالله فرهود، ط١، دار القلم العربي، دمشق، ١٩٩٧، ص١٢١.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص٢٦٥.

(٣) **سورة آل عمران**، الآية، ١٨٥.

(٤) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص٤٧، يقال: إن أبا فراس أصبح يوم مقتله حزينا كئيبا، وكان قد قلق تلك الليلة قلقا عظيما، فرأته ابنته فأحزنها الأمر وبكت، ثم أنشأ يقول ورجله في الركاب كالذي ينعي نفسه.

(٥) **المصدر السابق**، ص ٧١.

هيهاتَ مـا فـي النـاسِ مـن خالـدِ لابـدَّ مـن فقـدٍ ومـن فاقـدِ

يركز الشاعر على فكرة الصراع بين الحياة / الموت، فالخاتمة الطبيعية لبني البشر هي الموت، وهي فكرة عميقة ومهمة، أضف إلى ذلك أن اسم الفعل الماضي: "هيهات" جاء ملائماً للسياق، ذلك أنه يجسد استحالة الحياة الدائمة وبُعدها، فضلاً عن استخدام صيغة المثنى: "قولا" ولعل الشاعر لجأ إليها، لإضفاء جو الأمن والأنس على سيف الدولة الذي يواجه موقف الوحدة التي تنهشه بعد وفاة أخته، ذلك أن وجود الاثنين بجانب المُخَاطَب يشكل جماعةً من شأنها أن تمنحه - المخاطب - هذا الأمن المنشود.

ثانيا: الحرص على الحياة وكيفية الرد على الموت:

برز الحرص على الحياة في شعره، من ذلك قوله يرثي أمه وهو أسير في بلاد الروم، فيقول [(١)]:

أيـا أمَّ الأسـيرِ سـقاكِ غيـثٌ بكُـرهٍ منـكِ مـا لقـيَ الأسـيرُ
آيـا أمَّ الأسـيرِ سـقاكِ غيـثٌ تحيَّـرَ لا يُقيـمُ ولا يسـيرُ
أيـا أمَّ الأسـيرِ سـقاكِ غيـثٌ إلـى مـن بالفِـدا يـأتي البـشيرُ؟
أيـا أمَّ الأسـيرِ لمـن تربّـي وقـد مِـتِّ الـذوائبُ والـشعورُ

وعلى الرغم من أن أمه قد طواها الموت، إلا أن عنصر البقاء والحياة ما زال يطغى على تجليات الفضاء الشعري، إذ يبدو الرمز المائي هو الذي يسيطر على نفس الشاعر ووجدانه، آية ذلك إلحاحه - الشاعر - على فعل "السقيا" وتكراره ثلاث مرات متتالية، ومن المعروف أن ظاهرة السقيا ترمز في الحس العربي إلى الحياة والنماء والخضرة، فكأن الشاعر يدعو بالرحمة والمغفرة لأمه، هذه الرحمة التي تعني "الحياة" الرغدة لها حتى وهي تحت طباق الثرى.

وتبرز ثنائية الحياة / الموت لدى الشاعر، حين يقول [(٢)]:

بكـرْنَ يلُمْننـي، ورأيـنَ جـودي علـى الأرمـاحِ بـالنفسِ المَـضنَّهْ
فقلـتُ لهـنَّ: هـل فـيكنَّ بـاقٍ علـى نُـوَبِ الزمـانِ إذا طرقْنَـهْ
وإنْ يكـنِ الحِـذارُ مـن المنايـا سـبيلاً للحيـاةِ فلِـم تمُتْنَـهْ؟

تسيطر فكرة الحياة والموت على الشاعر، في الأبيات، فالحذر من المنايا لا يجدي أمام

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢١٦-٢١٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤١٨.

سطوة الموت وسلطته.

وقد وظف الشاعر الحوار الذي عكس موقفه ورؤيته من الموت، كما أسهم هذا الحوار في ترابط النص وتراصه.

ويبدو أن الشاعر قد وفق في استخدام القافية المنتهية بهاء السكت...، "إذ ساعدته على التعبير عن تفجعه، فهي آهة مقطوعة ومتكررة، وقد جاءت صدى لهذه الآهات الحرى التي تتأجج في أعماقه، ثم إن هذا القطع والبتر الظاهر في هذه الهاء الساكنة التي تلزم القارئ بالتوقف تحاكي هذا الموت الذي يبتر الحياة ويقطعها عن هذا الوجود..."(١).

ويؤثر الشاعر الموت على الفرار من أرض المعركة، فيقول (٢):

ولمَّا لم أجِدْ إلا فِراراً ... أشدَّ من المنيةِ أو حِماما
حملتُ على ورودِ الموتِ نفسي ... وقلتُ لعُصْبَتي: موتوا كِراما

والحقيقة أن هذا النص يكشف لنا عن حرص الشاعر على الحياة، وتشبثه بها، ذلك أن الموت ثقيل ومخيف، يتضح ذلك من قوله: "حملت على ورود الموت نفسي"، فالشاعر يدفع "الأنا" دفعا على خوضه، ولعل السر في إقباله على الموت هو خوفه من العار الذي قد يلحقه بسبب الفرار من ساحات الوغى.

ويرى أبو فراس الموت أمرا فظيعا، فيضيق به، ويتبرم منه، يقول (٣):

أما شيَّعتُ أمثالي ... إلى ضيقٍ من المضجعْ؟
أمَا أعلمُ أن لا بـ ... ـدَّ لي من ذلك المصرعْ
أيا غَوثاهُ، ياألله ... ـهُ هذا الأمرُ ما أفظعْ

فالشاعر يلح على قضية الموت في شعره، ولا شك في أن "الحديث الكثير عن الموت والتفكير فيه على نحو يكاد يكون متصلاً هما أمران يدلان على أن الإنسان العربي بقدر ما كان يستغرب الموت ويبذل أقصى ما في وسعه من جهد، لينجو من أحابيله، فهو - أيضاً - يريد أن يعرف حقيقته، ويتبين ما يحيط به من إبهام وغموض"(٤)

(١) الزير، محمد بن حسن، **الحياة والموت في الشعر الأموي**، ط١، دار مية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٩، ص ٢٩٢.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٦٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٢٥٣.

(٤) عروات، أحمد فلاق، **الحياة والموت في الشعر العربي**، رسالة دكتوراة مخطوطة، جامعة الجزائر، ١٩٩٣، ص ١٢٢-١٢٣.

ويأنف أبو فراس من الموت في أرض الغربة، فيقول [١]:

ولكنْ أنفتُ الموتَ في دارِ غربةٍ   بأيدي النصارى الغُلْفِ مِيتة أكمَدِ
فلا تتَركِ الأعداءَ حولي ليفرحوا   ولا تقطعِ التسآلَ عني وتقعُدِ

فالشاعر لا يأبه بالموت - كما يبدو - ولا يضن بنفسه في سبيله، ولكنه يرفض الموت في بلاد الروم بين أيدي أعدائه الذين يشمتون به، ويفرحون لإذلاله.

ويفلسف الشاعر ثنائية الحياة / الموت وفق رؤيته الذاتية، إذ يقول [٢]:

العمـرُ ما طالتْ به الـدهورُ   العمـرُ ما تـمَّ به السرورُ

فليس العمر الزمني الذي يعيشه المرء هو الذي يحسب له، وإنما العمر الحقيقي هو الذي يغص بالأفراح والمسرات، ويمتلئ بالعزة والكرامة.

ويكشف الشاعر عن قضية الحياة / الموت، حين يكتب إلى بعض أصدقائه، قائلا[٣]:

مَن مبلِغُ النُّدماءِ أنّي بعدهمْ   أُمسي نديمَ كواكبِ الجوزاءِ
ولقد رعيتُ فليت شِعري من رَعى   منكمْ على بُعدِ الديارِ إخائي
واللهُ يجمعُنا بعزٍّ دائمٍ   وسلامةٍ موصولةٍ ببقاءِ

يصرح الشاعر بوطأة الوحدة التي تعتصر فؤاده، ذلك أن منادمة الكواكب تدل على حالة وجدانية توحي بفقدان الأصدقاء، ولذا، فالشاعر يرنو إلى البقاء والاستمرار في السلامة والعز اللذين لا يسبغهما إلا الله سبحانه وتعالى.

ونحن نعلم أن الندماء هم أصدقاء الخمر - الذين يشتركون في شربها - ومن المعروف أن مجالس الخمر واللهو والعبث هي من متعلقات الليل ومستلزماته، في الغالب، ومن هنا، ربطها الشاعر بهذه الأجواء.

وربما اختار الشاعر "كواكب الجوزاء" لأنها "من أبرز الكوكبات وألمعها في السماء، خلال ليالي الشتاء، ويقال لها: الجبار..."[٤]، فالشاعر يستشعر الوحدة بعد مفارقة ندمائه وأصحابه الذين كان يسعد بوجودهم، ولذا، فهو يتخذ من هذه الكواكب المضيئة التي تبدد ظلام الليل - أو ظلام

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٧٩. الغلف: واحدهم الأغلف: وهو الذي لم يختن.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٣٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٨-٩، الجوزاء: من بروج السماء.

(٤) شامي، يحيى عبد الأمير، **النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي**، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢١٨.

النفس وما ينتابها من أحاسيس الكآبة - سميراً له.

ونلحظ حس الخوف من الموت، حين يقول [(١)]:

ومن لقيَ الذي لاقيتُ هانتْ عليه مواردُ الموتِ الزؤامِ
ثَناءٌ طيّبٌ لا خُلْفَ فيهِ وآثارٌ كآثارِ الغَمامِ
وفي طلبِ الثناءِ مضى بُجيرٌ وجادَ بنفسهِ كعبُ بنُ مامِ

يسعى الشاعر، هنا، وراء الخلود، خلود الثناء والذكر الطيب - بعد الموت - وفي سبيل ذلك يقبل على الموت، ويستهين به، وليس هو الوحيد الذي كان يحرص على بقاء الثناء، فهنالك بجير بن زهير الذي يعد رمزا من رموز المخاطرة والمغامرة والرفض والمجاهرة بالتحدي، وكعب ابن مامة الإيادي الذي كان من رموز الكرم، حتى كانت العرب تضرب المثل في جوده، فتقول: "أجود من كعب"[(٢)].

وتستوقفنا الصورة التشبيهية في قوله:"وآثار كآثار الغمام"، فمن المعروف أن آثار السحاب هي الخصب والنماء والربيع الذي يفرح بمقدمه البشر.

ويرثي الشاعر أبا العشائر الحمداني الذي مات في بلاد الأسر الرومية، قائلا [(٣)]:

أأبا العشائرِ لا محلُّكَ دارسٌ بينَ الضلوعِ ولا مكانُكَ نازحُ
إنّي لأعلمُ بعد موتِكَ أنه ما مرَّ للأُسَراءِ يومٌ صالحُ

يتبدى هاجس الخلود والبقاء والحياة، ولكن من نمط مختلف، إنه خلود الشقاء للأسرى في سجون الروم بعد ذهاب هذا المرثي.

ويشدنا استخدام الشاعر همزة القطع وتكرارها مرتين:"أأبا العشائر"، وهي تستخدم لنداء القريب، فكأن الشاعر ما زال يحس أن أبا العشائر قريب من نفسه قربا نفسيا وأن ذكرياته ومآثره لم تبرح مخيلته - الشاعر - إلى جانب أن هذه الكنية ربما ترمز في وجدان الشاعر إلى أن المرثي كان كالأب لكثير من الأسرى وسط تلك السجون الرومية، ولعلنا لا نبالغ في هذا التأويل، "فالنص

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٧٣-٣٧٤، بجير: هو بجير - أخو كعب بن زهير بن أبي سلمى، صاحب "بانت سعاد". كعب بن مام: أحد كرماء العرب.

(٢) انظر القيرواني، عبد الكريم النهشلي، (ت ٤٠٥هـ / ١١١٥م)، **الممتع في صنعة الشعر**، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ٣٨.

(٣) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٦٤، الإسراء: جمع الأسير.

الأدبي هو نص تأويلي، وكل قراءة متعمقة جادة للأدب هي قراءة تأويلية" [١]:

وتتبدى رؤيته وفلسفته الشعرية من خلال قوله[٢]:

هو الموتُ فاختَرْ ما علا لكَ ذِكرُهُ ... فلم يمُتِ الإنسانُ ماحييَ الذِكرُ
ولا خيرَ في دفعِ الردى بمذلّةٍ ... كما ردّها يوماً بسوءتِهِ عَمرو
سيذكرُني قومي إذا جَدَّ جِدُّهمْ ... وفي الليلةِ الظَلماءِ يُفتقدُ البدرُ
فإن عشتُ فالطعنُ الذي يعرفونهُ ... وتلك القَنا والبِيضُ والضُّمَّرُ الشُّقْرُ
وإن مِتُّ فالإنسانُ لا بدَّ ميّتٌ ... وإن طالتِ الأيامُ وانفسحَ العمرُ

يقف الشاعر منزعجا من فكرة الموت، لكنه لا يلبث أن يقر بهذه الحقيقة التي لا مجال لطمسها أو تجاهلها، على الرغم من الاعتداد الظاهري بفروسيته، والتغني بها.

ويبدو أن بعض الأصوات قد أسهمت في التأثير على المتلقي والإيحاء له بأجواء المعارك، فقد جاءت - تلك الأصوات - صدى لنفسية الشاعر وطبيعة تجربته الذاتية، ذلك أنه اختار الأصوات ذات النبرة القوية الدالة على موقف المواجهة والقتال، من مثل: "جد جدهم" و "تلك القنا والضمر الشقر" و "الطعن"، ولا عجب، فإن "بناء الأصوات في الكلمة له ارتباط وثيق مع ظلال المعاني ومع إشعاع المشاعر الوجدانية المنبثقة عن التجربة الشعرية"[٣].

وتتردد أصداء الافتخار بالفتوة العربية العريقة في شعره، فيبين أن جميع البشر مصيرهم المحتوم هو الموت، يقول[٤]:

أُلامُ على التعرُّضِ للمنايا ... ولي سمْعٌ أصمُّ عن المَلامِ
بنو الدنيا إذا ماتوا سَواءٌ ... ولو عمرَ المُعمَّرُ ألفَ عامِ

إن أبا فراس يرى الموت حدثا غير معقول لا يمكن أن يبرره بيسر، فيبقى أمامه متوترا،

---

(١) المبارك، محمد، **استقبال النص عند العرب**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص ٢٢٦.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢١٣-٢١٤. السوأة: العورة. الضمر: الخيل الضامرة القليلة اللحم. عمرو: هو عمرو بن العاص برز للقتال يوم صفين، فتصدى له علي بن أبي طالب، وأخذه من على سرج فرسه، ورمى به في الأرض، وترجل ليقتله، فكشف عمرو عن سوأته، فغض علي بصره، فتبطن عمرو الفرس، وطار بها إلى قومه هاربا، أو لعله عمرو بن ود العامري المشهور بقوته وجبروته والذي طلب المبارزة في غزوة الخندق، فخرج له علي بن أبي طالب - كرم الله وجهه - فبارزه وقتله. انظر ابن هشام (ت ٢١٢هـ/٨٢٧م)، **السيرة النبوية**، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، ط ١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٥، ج ٣، ص ٢٤٨.

(٣) حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي**، ص ١٥٤.

(٤) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٧٤-٣٧٥.

وهذا التوتر هو الذي ينداح في النص السابق، وإن بدا غير ذلك على السطح.

ومن البين أن الشاعر قد استخدم الفعل المضارع المبني للمجهول:"ألام"، ليدلل على كثرة هؤلاء اللائمين الذين يجهل أسماءهم لكثرتهم، وجاء بنائب الفاعل: "أنا" ضميرا مستترا، ليتلاءم وموقف الاستهانة بالأنا الشعرية، والتضحية بها - ظاهريا - سواء أكان الشاعر واعيا أم غير واع.

ولنلاحظ أن حرف الميم يتسيد النص، وهو صوت إطباق، إذ تنطبق الشفتان إطباقا تاما في نطقه، وكأن الشاعر يبتغي أن يبين صموده أمام العاذلين وعدم إصغائه إليهم، واكتراثه بهم، فالأمر لديه محسوم ومنته، كما يريد أن يومئ إلى أن الحياة مهما طالت لدى البشر، فمصيرها الانقطاع التام.

ثالثا: العلاقة بين الحب والموت والحياة:

ويدل الحب، في شعره، أحيانا، على الحياة والبقاء، يقول(١):

إن حُبَّ الصِّبا وإن طالَ لا يقـ ... ـدحُ فيهِ على الدهورِ دُثُورُ
فهو في أضلعِ الصغيرِ صغيرٌ ... وهو في أضلعِ الكبيرِ كبيرُ

والحب المقصود هنا، هو حب الطفولة والشباب وذكرياتهما الحلوة التي تظل كامنة في نفس المرء طيلة حياته، وهي فكرة لا تخص أبا فراس وحده، وإنما هي فكرة ذات مساس بالمشاعر الإنسانية بعامة، فحب الطفولة يعني بقاء صورته المشرقة في وجه تغيرات الزمن، ذلك أن خروج الحب من صورة الطفولة إلى الاكتمال في القوة والعلو يعني توثب الحياة إلى الموت، لأن اكتمال الحب يعني الموت (٢).

ومن الواضح أن الشاعر يرى في "الضلوع" مقرا للحب، وهو إنما يريد بها "القلب" موطن المشاعر والأحاسيس، ذلك أن من عادة العرب أن تعبر بالشيء عما يجاوره.

وقد لجأ الشاعر إلى الخبر الطلبي - في البيت الأول - فأكد الكلام بمؤكد واحد :"إن"، وكأنه يفترض أن المتلقي متردد في قبول هذا الخبر والإيمان به، أما في البيت الثاني، فقد عمد إلى الخبر الابتدائي - الذي يخلو من أدوات التوكيد - وكأن الشاعر يرى أن ما يقوله لا مجال للشك فيه، وأن المخاطب يثق به.

---

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص١٩١. الدثور: الزوال.

(٢) انظر ملحم، إبراهيم أحمد، **جماليات الأنا في الخطاب الشعري "دراسة في شعر بشار بن برد"**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٦٤.

ويربط الشاعر خلود الحب وديمومته، أحيانا، بموقف اللائمين، فيقول[١]:

لمـــــا تبيَّنــــتُ بــــأني لــــهُ   أزدادُ حُبّـــاً كلمـــا لامـــوا
ودِدتُ إذ ذاكَ بـــأن الـــورى   فيـــكَ مـــدى الأيـــامِ لُـــوّامُ

فالحب يعني الحياة والشباب الذي يحاول الشاعر أن يتشبث به. وتبدو، طريفة، فكــرة أبــي فراس، فالناس، عادة، يفرون من اللوم، أما الشاعر، فقد صدم ذوق القارئ، إذ بات يجد الراحة فــي اللوم والعذل.

ويبدو أن الشاعر قد استخدم اللغة استخداما إيحائيا مناسبا، فقد زرع لفظة "الورى" في البيت الثاني، وهي لفظة تطلق على الأحياء من البشر دون الأموات[٢]، وهذا ما يتلاءم والسياق، فالشاعر يتحدث عن اللائمين في هذه الحياة الدنيا.

والحب ديدن أبي فراس، يقول[٣]:

ومن مـذهبي حـبُّ الـديارِ لأهلِهـا   وللنـاسِ فيمـا يعـشقونَ مـذاهبُ

إن الحب يميز تجربة الشاعر، حتى صار مذهبه "حب الديار لأهلهــا"، لأن الحــب نقــيض الموت، ذلك أن "الإنسان يحب، لأنه يريد أن يحيا، وأن يشعر بالحياة وأن يسمو وأن يشعر بالسمو، وهو موقن بأن لحظات الحب - كأية لحظات أخرى هاربة من أسر الزمـان - لا بـد أن تكــون سريعة خاطفة"[٤].

رابعا: الشباب والشيب والهرم:

ويتدخل الشيب في هاجس الموت لدى الشاعر، حين يقول[٥]:

ألم يَنْهَكِ الـشيبُ الـذي حـلَّ نـازلاً   وللَـشيبُ بعـدَ الجهـلِ للمـرءِ رادعُ
لئن وصـلتْ سَـلمى حِبـالَ مـودَّتي   فـإنّ وشـيكَ البـيْنِ لا شـكَّ قـاطعُ

فالشيب هو نذير الموت ومرحلة تحول الإنسان من الحياة الخـصبة المـشرقة إلـى حيـاة

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٦٨.

(٢) أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله، (ت ٣٩٥هـ / ١٠٠٥م)، **كتاب الفروق**، تحقيق أحمد سليم الحمصي، ط١، جروس برس، بيروت، ١٩٩٤، ص ٣٠١.

(٣) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٠.

(٤) انظر إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، ط١، منشورات دار الآفاق، بيروت، ١٩٦٣، ص ٣٣٤، وانظر الشيخ عيسى، هشام فاضل محمود، **الحياة والموت في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين**، ص ٧٦.

(٥) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢٥١.

الشيخوخة والهرم الناجمة عن مرور الزمن، إلى جانب أن الشباب والشيب ما هما إلا رمز إلى الحياة والموت في وجدان الشاعر.

والملاحظ أن أبا فراس يذكر اسم "سلمى" في البيت الثاني، وهي ليست إمرأة من لحم ودم - كما أعتقد - وإنما أراد أن يقلد الشعراء الجاهليين في ذكر هذه الأسماء التي كانت تعد رموزا في الشعر، ومن هنا، فلعله حمل "سلمى" معنى السلم، فالوصل كان أيام الهناء والرخاء والشباب التي تستلزم من الشاعر الالتفات إلى الحب ودواعيه.

ويلح أبو فراس على هذه المعاني، حين يقول(١):

رأيتُ الشيبَ لاحَ فقلتُ: أهلاً ... وودَّعتُ الغَوايةَ والشبابا
وما إن شِبتُ من كِبَرٍ، ولكن ... رأيتُ من الأحبّةِ ما أشابا
بَعثْنَ من الهمومِ إليّ رَكْباً ... وصيَّرْنَ الصُّدودَ لها رِكابا

فالشباب يعني الحياة والقوة والبقاء والمرح، أما الشيب، فهو علامة الهرم والضعف والعجز والانحدار، وهو المرحلة التي يودع فيها الإنسان مظاهر العبث واللهو، إيذانا بقرب النهاية، ولا شك في أن كراهية الشاعر للشيب تحمل فكرة الموت وهواجسه.

ومن البين أن الشاعر يتكئ على الصورة التجسيمية، في الأبيات، وهي صورة تشدنا إلى وهج النص ومضمونه.

وتتبدى رؤية الشاعر وفلسفة الحياة والموت في شعره، حين يقول(٢):

عَذيري من طوالعَ في عِذاري ... ومن ردِّ الشبابِ المُستعارِ
وثوبٍ كنتُ ألبسُهُ أنيقٍ ... أجرِّرُ ذيلَهُ بينَ الجواري
وما زادتْ على العشرينَ سِنّي ... فما عُذرُ المَشيبِ إلى عِذاري
وما استمتعتُ من داعي التصابي ... إلى أن جاءني داعي الوَقارِ

إن الشيب هو مرحلة الوقار والكف عن الملاهي، في حين أن الشباب هو مرحلة الصبا والأناقة والجمال التي يحاول الإنسان أن يتشبث بها ويعيدها، وهذا طبيعي "فنحن نضيق ذرعا بالزمان لأننا نشعر بأنه لا يسير إلا في اتجاه واحد ولا يقبل الإعادة بأي حال من الأحوال ولا سبيل إلى محوه أو القضاء عليه... وربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي، وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمان. حقا إن الزمان ينتزع منا

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ١٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٢٥. عذيري: عاذري. العذار: جانب الخد. الطوالع: بداية الشيب.

رويدا رويدا كل ما سبق له أن منحنا، ولكن تجربة الشيخوخة الأليمة كثيرا ما تشعر الذات البشرية في حدة وقسوة ومرارة بأنه هيهات للمفقود أن يعود..." (١).

خامسا: رموزه الشعرية: الحمام - الجبل - الطلل - الزمن:

كان أبو فراس يتخذ من الحمام والجبل والطلل والزمن رموزا كبرى إلى قضية الصراع بين الحياة والموت، إذ اتخذ من صوت الحمام - مثلا - رمزا إلى الحياة والبقاء، من ذلك قوله يهنئ سيف الدولة بإيقاعه القبائل العاصية له، ومفتخرا بنفسه وعشيرته(٢):

وصُنّا نساءً نحنُ أولى بصونِها رجعْنَ ولم تُكشفْ لهنَّ ستائرُ
يُنادينَهُ والعيسُ تُزجَى كأنها على شُرُفاتِ الرومِ نخلٌ مَوَاقرُ
ألا إن من أبقيتَ يا خيرَ مُنعِمٍ عبيدُكَ ما ناحَ الحمامُ السواجرُ

فقد قضى سيف الدولة على ثورة هذه القبائل، حتى استحال من تبقى من هؤلاء المتمردين عبيدا له ما دام الحمام يهتف على الأفنان، كناية عن الديمومة والخلود.

ويرمز هديل الحمام إلى البقاء واستمرارية الحياة، حين يقول(٣):

استودعُ اللهَ قوماً لا أفسّرُهمْ الظالمينَ ولو شئنا لما ظلموا
رعاهُمُ اللهُ ما ناحتْ مطوّقةٌ وحاطهمْ أبداً ما أورقَ السَّلَمُ

فالحمامة، هنا، هي رمز الحنين والنواح الدائم، إلى جانب أن الشاعر يتخذ من شجر السلم رمزا للبقاء والاستمرار ربما لأن الشجر يرمز إلى الحياة والنماء والتجدد في الحس العربي القديم.

والظاهر أن أبا فراس اتكأ على الأسطورة في نظرته إلى خلود الحمام وصوته، إذ تزعم الأعراب في الهديل أنه فرخ كان على عهد نوح عليه السلام، فمات ضيعة وعطشا، فيقولون: إنه ليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه (٤)، دلالة على الحزن والحنين المستمر.

ويبدو صوت الحمام، كذلك، رمزا للبقاء واستمرارية الحياة - إلى جانب المطر - وذلك حين يقول مخاطبا أحدهم(٥):

---

(١) إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، ص ٨٠.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ١١٩-١٢٠. العيس: النوق. المواقر: الكثير النخل. السواجر: من سجر أي حن، جمع ساجرة.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٦٨.

(٤) انظر ابن منظور، جمال الدين بن مكرم (ت ٧١١هـ/١٣١١م)، **لسان العرب المحيط**، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، ١٩٧٠، هدل.

(٥) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ١٨٤. الوسمي: مطر الربيع الأول.

بقِيتَ ما غــرّدتْ ورْقُ الحمــامِ ومــا		استهلَّ مــن مونَــقِ الوســميِّ بــاكرُهُ

يرى الشاعر أن تغريد الحمام متجدد، ومن هنا، ربط به بقاء المخاطب وخلوده، أما المطر، فهو رمز الخصب والنماء والعطاء، وهذا بدهي، "فقد كان المطر رمزا للتجدد والازدهار فــي كــل الأساطير القديمة وفي كل الأشعار الإنسانية العظيمة، ولقد عاد إلى شعرنا العربي المعاصــر بهــذه الدلالة الخصبة"(١).

ويبدو الجبل في شعر أبي فراس - وفي الذهنية العربية بعامة - رمزا للــشموخ والعظمــة والبقاء، قال في سيف الدولة(٢):

وإنّـــــكَ للَجَبـــــلُ المُـــــشمخِـــ		ــرُّ لــي بــل لقومِــكَ بــل للعــربْ

تطغى النزعة الخطابية على البيت السابق، وهي نزعة تنسجم مع صــورة الثبــات والقــوة والعظمة التي رسمها للممدوح.

ويلفت انتباهنا تدرج الشاعر في تبيان أهمية الممدوح: ابتداء من "الأنا": "لــي" إلــى دائــرة أوسع:"القوم" إلى "العرب"، وهو تدرج يتطابق وحقائق التاريخ - كما اعتقد - فأبو فراس ابــن عــم سيف الدولة، وكلاهما من الحمدانيين، ولذا، فلابد أن يكون سيف الدولة "حصنا" للــشاعر ولقومــه، كما كان - سيف الدولة - يذود عن حمى العرب والإسلام في القرن الرابع الهجري - كمــا هــو معروف - في وجه الروم، وبالتالي، فهو "حصن" للعرب جميعا.

ويتخذ الشاعر الجبال رمزا للخلود والتمنع والصمود، آية ذلك قوله(٣):

بقلبـــــي علـــــى جـــــابرٍ حـــــسرةٌ		تـــزولُ الجبـــالُ وليـــستْ تـــزولُ
لـــهُ مـــا بقيـــتُ طويـــلُ البكـــاءِ		وحـــــسنُ الثنـــــاءِ وهـــــذا قليـــــلُ

يكرر الشاعر ألفاظ الزوال والبقاء في النص، مما يعني أن هذه الفكرة تهيمن على تفكيــره ونفسيته.

ويبدو أن الأصوات قد تآزرت مع المعنى - داخل السياق - إذ أكثر الشاعر مــن أحــرف اللين التي تجسد موقف الرثاء بما يستلزمه من حزن وضعف.

وترمز الجبال إلى البقاء والثبات، قال(٤):

(١) داود، أنس، **الرؤية الداخلية للنص الشعري**، مكتبة عين شمس، ص ١٠٨.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢٦. المشمخر: العالي من الجبال ونحوه.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٠٠. جابر: هو ابن ناصر الدولة.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١١٣. الحرون: لقب سليمان بن حمدان لعناده في القتال وثباته.

وعمِّي الحَرونُ عند كلِّ كتيبةٍ   تخفُّ جبالٌ، وهو للموتِ صابرُ

فيستشف القارئ من هذا البيت أن الجبال ثابتة وخالدة، إلى جانب أن إبراز الشاعر عنصر الصبر على الموت، ينبش لنا شعوره - الشاعر - بالخوف والرهبة، حتى وإن جاء هذا الصبر في سياق المدح.

ويظهر الطلل في وجدان أبي فراس مقترنا بالموت، من ذلك قوله يصف المنازل(١):

قفْ في رُسومِ المُستَجا   بِ وحيِّ أكنافَ المُصلَّى
فالجَوْسقِ الميمونِ فالسُّـ   ـقيا بها، فالنهرُ أعلى
تلكَ المنازلُ والملا   عبُ لا أراها اللهُ محْلا
أُوطنْتُها زمنَ الصِّبا   وجعلتُ مَنْبِجَ لي محلاَّ

يخلد الشاعر المكان - الأطلال - التي تعرضت لعوامل الاندثار والفناء، فالرسوم والأطلال يفترض أن تكون قد اندثرت، وعفت عليها الرياح الأتربة والرمال، وغيرت الأمطار معالمها، ولكن الشاعر ينفخ فيها روح الحياة، ندرك ذلك، من خلال وقفته فيها - ولو فنيا - ومن خلال فعل الأمر: "حي" الموجه إلى الأنا الشاعرة والذي يرمز إلى بعث الحياة في هذه الأطلال الدارسة - كما أرى - ومن خلال لفظة: "السقيا" التي توحي بالمائية والحياة، بالإضافة إلى أن "المصلى" يحمل بعدا دينيا عظيما في التفكير الإسلامي، فلعل الشاعر يريد أن يضفي طابع القداسة والخلود على هذه الأمكنة.

ويرمز الطلل إلى فكرة الحياة / الموت في ذهن أبي فراس، يقول(٢):

ومن حقِّ الطُّلولِ عليّ ألاّ   أُغِبَّ من الدموعِ لها سحابا
وما قصَّرتُ في تَسآلِ ربْعٍ   ولكني سألتُ فما أجابا

فالأطلال لم تعد عنده مجرد حجارة وتراب، وإنما استحالت إلى موقف نفسي وإنساني خالص، وهذا ما يتضح من النص السابق، فالربع قد درس، وذهب أهله، ولكن الشاعر يحرص على سؤاله، ويرى أن هذا السؤال واجب ينبغي تأديته، وكأنه - الشاعر - يفترض فيه البقاء، وبأنه ما زال يقاوم عوادي الدهر وأيدي البلى.

وأعتقد أن سؤال الطلل والربع يومئ إلى رغبة الشاعر في التجدد وانبعاث الحياة، وقد جاءت هذه الرغبة رد فعل لخوف الشاعر من الموت وانزعاجه منه.

---

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٢٦-٣٢٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢.

ويشكل الطلل جزءا من إشكالية الموت، يقول(١):

وقوفُكَ في الديارِ عليكَ عارُ "وقد رُدَّ الشبابُ المستعارُ"
أبعدَ الأربعينَ محرَّماتٌ: تمادٍ في الصَّبايةِ واغترارُ

إن الأطلال ترمز - في النص - إلى الفناء والهلاك والاندثار في الزمن الحاضر، ولذا، فلا يليق بالأنا الشعرية الوقوف عليها، والحنين إليها، على الرغم من أنها تعني للشاعر البهجة والإشراق والحياة في الزمن الماضي.

ومن الجدير ذكره أن الشعراء العرب - ومنهم أبو فراس - لا يلتفتون إلى التغيير الذي يصيبهم إلا حينما يكون نحو الأسوأ، كالانتقال من الحياة إلى الموت ومن الديار العامرة إلى الأطلال الخربة... يقول سمير الحاج شاهين: "إننا نلاحظ أننا في تغير مستمر، نبرد ثم ندفأ، نتحول من السعادة إلى الشقاء، ننتقل من فعل إلى آخر، نعتنق فكرة لكي لا نلبث أن ننقضها بعد قليل، ونتقلب من حال إلى حال، بل إننا ما ننفك نتطور ضمن كل حالة من هذه الحالات التي ما إن تكف عن التبدل حتى يتوقف زمانها عن الجريان وحتى تنقطع الحياة" (٢)، ثم يقول: "لكننا لا ندرك التغير إلا عندما يكون عنيفا صارخا، عندما تتميز الحالة عما يسبقها بشكل يلفت النظر"(٣)

وتبدو فاعلية الدهر في التغيير، حين يقول(٤):

يغيِّرُ الدهرُ كلَّ شيءٍ وهو صحيحٌ لهمْ سليمُ

يقر الشاعر بقدرة الدهر على تغيير الأشياء وتبديلها، ذلك أن الموت هو أحد أفعال الزمن.

ونظرة إلى البيت السابق ترينا أن الشاعر وظف التضاد في الصورة الشعرية التي صاغها، فقد بين أن الدهر ذو سلطة في تغيير الأشياء وتحويلها، لكنه - الدهر - "صحيح سليم"، فهو ثابت لا يتغير، كما أقام الشاعر تضادا على صعيد اللغة الشعرية، إذ جاء بجملة فعلية في الشطر الأول، لتنسجم مع صورة التغيير والتحول، لكنه أتى بجملة اسمية في الشطر الثاني، لتتلاءم مع حالة الثبات والبقاء.

ولعلني أتكلف تأويلا للبيت، أيضا، فأرى أن الشاعر قد أكثر من التشديد في الشطر الأول

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ١٧٦.

(٢) شاهين، سمير الحاج، **لحظة الأبدية**، ص ٧٦.

(٣) **المرجع السابق**، ص ٧٦، وانظر شحادة، عبد العزيز محمد، **الزمن في الشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، دار الكندي، اربد، ١٩٩٥، ص ٧٠.

(٤) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٤٥.

في قوله:"يغير" و "الدهر" و "كل" ليتوافق مع فاعلية التغيير والفتك عند الدهر، لكنه - الشاعر - استخدم الكلمات الرخوة في الشطر الثاني، لتدل على اللامبالاة التي يتمتع بها الدهر.

وتبدو العلاقة بين الشاعر والزمن علاقة توتر، يقول(١):

لِنْ للزمانِ وإن صَعُبْ ... وإذا تباعدَ فاقتربْ
لا تكذبنْ مَنْ غالبَ الـ ... أيامَ كان لها الغلَبْ

فالشاعر يرى أن علاقته - أو علاقة بني الإنسان - بالزمان هي علاقة صراع ومغالبة، لكنه يصرح، في الوقت نفسه، بعجزه أمام قوة الزمان وجبروته، ولا ريب في أن أبا فراس قد خبر الزمان وعرف تقلب الدنيا من حال إلى حال، فأخذ يردد هذه الحكم في ثنايا أشعاره، فيحث على المرونة والقبول بحكم الزمان.

ويبدو أن فعل الأمر - في البيت الأول - قد انزاح إلى معنى سياقي جديد هو النصح والإرشاد، ذلك أن الشاعر يريد أن ينصح نفسه - أو الآخر - بأن معاندة الزمان لن تجدي، ولذا، فعلى الإنسان أن يلين له، ويرضى بحكمه.

ويجعل الشاعر الزمان منافسا له وخصما، يقول(٢):

ينافسُني فيكَ الزمانُ وأهلُهُ ... وكلُّ زمانٍ لي عليكَ منافسُ

والظاهر أن المبدع الفنان استطاع أن يتعامل مع اللغة هنا، تعاملا خاصا، يتضح ذلك من خلال أنسنة الزمان وإكسابه صفات الإنسان وأفعاله، بحيث جعله قادرا على المنافسة؛ مما يدل على أهمية الزمان ومحوريته بالنسبة للشاعر.

وقد أسعفت الصيغة الصرفية: "ينافس" - على وزن يفاعل الدالة على المشاركة - في رفد المعنى الذي يرمي إليه الشاعر، فكأنه - الشاعر - يبتغي أن يبين أن هذه هي حالته مع الزمان: صراع متجدد متجذر، ومنافسة دائمة، وبخاصة أن الشاعر استخدم الفعل المضارع: "ينافس" واسم الفاعل الذي يدل على الاستمرارية أيضا.

ولا يخفى في أن الشاعر استل الصورة - في البيت - من واقع الحياة الاجتماعية والسياسية في عصره، فقد عاش في ظل سيف الدولة الحمداني، فشهد المنافسات والعداوات التي كانت قائمة، وقتذاك، بين الشعراء وغيرهم، ومنهم أبو فراس الذي كان على علاقة عداوة وبغضاء مع المتنبي وغيره، فظلت هذه الصورة ماثلة في ذهن الشاعر ووجدانه. وشيء آخر نلحظه في

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٥٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٣٥.

البيت هو أن الشاعر أوقع "الأنا" موقع المفعولية وجاء بها ضميرا، في حين أتى بالزمان اسما ظاهرا - وأوقعه موقع الفاعلية - وربطه بالناس عن طريق واو العطف الدالة على المشاركة، ليدلل على ضعف "الأنا" وانسحاقها أمام الزمان.

وخطوب الأيام تنسي الشاعر الهوى بما فيه من متعة، يقول (١):

وخطبٍ من الأيامِ أنسانيَ الهوى وأحلى بِفيَّ الموتَ، والموتُ علْقمُ

إن أيام الهوى جميلة، وذكرياته محببة لدى المرء، ذلك أنها ترتبط بأيام الشباب - في الغالب - حيث المتعة والجمال، ولكن مصائب الأيام عظيمة بالنسبة للشاعر، بحيث تجعل الموت - على مرارته وهوله - أفضل منها.

وغير خاف أن الشاعر قد وظف صورة ذوقية حسية في الشطر الثاني من البيت، لنقل تجربته إلى القارئ، فطعم الموت كما تخيل مذاقه يشبه طعم الحلو أو طعم العلقم المر، وهي صورة اعتمد فيها على ملكته الخيالية.

والدهر رمز للقضاء على الناس وبخاصة الأفاضل، يقول في رثاء أبي وائل تغلب ابن داود(٢):

كان ابنُ عمِّي عالماً فاضلاً والدهرُ لا يُبقي على فاضلِ

فالدهر يهدد حياة الإنسان وبقاءه، وهو معادل للقوة الغيبية التي تسلب الإنسان إرادته، وتعطل نشاطه ولذا، "فقد كان للشاعر العربي القديم موقفه من الزمان الذي يتجسد عنده بالدهر، هكذا كان يرمز للزمن بهذه الكلمة، وكانت تعني لديه الخطر الذي يهدد الإنسان، بوصف الزمان عاملا مهددا للبقاء والحياة معا"(٣).

والزمن عنصر حاسم من عناصر الإفناء، يقول(٤):

لولا تذكُّرُ من هوَيْتُ بـ "حاجرٍ" لم أبكِ فيهِ مواقدَ النيرانِ
ولقد أراهُ قُبيلَ طارقةِ النوى مأوى الحسَانِ ومنزلَ الضِّيفانِ
ومكانَ كلِّ مهنَّدٍ ومجَرَّ كلِّ مثقَّفٍ ومجالَ كلِّ حصانِ

(١) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٣٨٥. بفي: بفمي.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٧٧.

(٣) العشماوي، محمد زكي، **موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٩٤.

(٤) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٤٠٧. حاجر: اسم موضع. طارقة: داهية أو مصيبة.

نـــشرَ الزمـــانُ عليـــهِ بعـــدَ أنيـــسهِ حُلَـــلَ الفَنـــاءِ، وكـــلُّ شـــيءٍ فـــانِ

وإذا تأملنا الأبيات السابقة، فإننا نلحظ أنها تحتوي على ألفاظ وعبارات ذات دلالات نفـسية واجتماعية مهمة، ذلك أن المكان: "حاجر" ذو دلالة عاطفية، فهو يرتبط بأحبة الـشاعر وذكرياتـه الحلوة، أما قوله:"منزل الضيفان"، ففيه معنى إشاري، إذ يدل على الكـرم، وهـو - الكـرم- مـن العادات الأصيلة التي يعتز بها العربي، إلى جانب أن أدوات القتال:"مهند" و "مثقـف" و "الحـصان" ذات وقع في ذهن السامع، وبخاصة أن أبا فراس كان فارسا ألف هذه الأسلحة والوسائل واعتادهـا، ليذود بها عن حمى العروبة وحياضها، ولكن هذه المعطيات، جميعا، لم تجد أمـام سـلطة الزمـان وقوته.

وواضح أن الشاعر يتناص في البيت الأخير مع الآية القرآنية:"كل شيء فان"[(١)]، ولكن هذه المادة القرآنية استحالت جزءا من نسيج النص وبنائه، ولم تكن طارئة عليه.

وديدن الدهر الغدر، يقول[(٢)]:

لمن أُعاتبُ؟ مالي؟ أينَ يُـذهبُ بـي؟ قد صـرَّحَ الـدهرُ بـالمنعِ والياسِ
أبغـي الوفـاءَ بـدهرٍ لا وفـاء لـهُ كـأنني جاهـلٌ بالـدهرِ والنـاسِ

فالدهر في رأيه غادر لا يعرف الوفاء، وهذا ما وقر في العقلية العربية منذ القدم، فقد كانوا يضيفون النوازل والمصائب إلى الدهر، فيقولون: أبادنا الدهر وأتى علينا [(٣)].

وواضح أن الشاعر كرر لفظة "الدهر" ثلاث مرات في النص، مما يدل على أن هذه الكلمـة ذات صدى نفسي عميق في عقل الشاعر ووجدانه، فقد عرف شرور الدهر ونوازله وغدره، -كمـا يبدو من النص-، ولا ريب في أن إحساسه بالزمن كان إحساسا نفسيا إزاء الأحداث التي يتعـرض لها.

والشاعر يختار كلمة "أبغي" في البيت الثاني، ولعلها تعني في وجدانه معنى الظلم، أيـضا، فكأنه يدرك في طوايا نفسه أن ثقته بالدهر وطلب الوفاء منه أمر جائر، فجاءت هذه اللفظة - أبغـي - للإيحاء بذلك.

ومن الملاحظ أن صيغ الاستفهام تهيمن على البيت الأول، مما يدل على الحيرة التي تكتنف الذات الشعرية، وتستبد بها.

---

(١) **سورة الرحمن**، الآية ٢٦.

(٢) الحمداني، أبو فراس، **الديوان**، ص ٢٣٤.

(٣) ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، دهر.

خاتمة:

عالجت هذه الدراسة قضية "الصراع بين الحياة والموت في شعر أبي فراس الحمداني"، ذلك أن إشكالية الحياة والموت من القضايا التي أثارت مخاوف أبي فراس وهواجسه النفسية، فاستأثرت باهتمامه، فراح يسعى إلى إثبات الذات ورسوخها.

وقد بين الباحث مفهوم الصراع بين الحياة والموت من خلال الدراسات الفلسفية، ثم وقف عند الصراع في شعر أبي فراس، فدرس قضية الموت وحتمية وقوعه والإيمان به، ثم بين حرص الشاعر على الحياة أيضا.

وقد بان أن الشاعر كان يربط الشيب والأطلال بهذه الثنائية، ولا غرو في هذا، فالشيب والأطلال ناجمة عن فعل الزمن الذي يضعف الحياة، ويبعث الموت.

وقد تبدى الحب في شعره رمزاً للخصب والحياة، في حين اتخذ الحمام والجبال رموزاً للخلود والبقاء والحياة، فأشركها في تجربته الشعرية.

ومما يجدر ذكره أن أشعار الحياة والموت عنده لم تأت في أغراض مستقلة، وإنما جاءت مبثوثة في ثنايا القصائد المختلفة، وهذا ما تمثل في الشعر العباسي قبل أبي فراس[1].

---

(١) انظر الشيخ عيسى، هشام فاضل محمود، **الحياة والموت في الشعر العباسي في القرنين الثاني والثالث الهجريين**، ص ٢٣٥.

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

الحس الأسطوري في بناء الشخصية الروائية عند الطيب صالح

د. أحمد ياسين العرود *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١٢/١٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٥/٧

ملخّص

تميزت الشخصية الروائيّة لدى الطيب صالح بقدرتها على تملك المتلقي، ولعل السبب في ذلك كما تــرى هذه الدراسة هو ما سمّاه الباحث " الحس الأسطوري " الذي تتمتع به هذه الشخــصيّة، ويقــصد الباحــث بــالحس الأسطوري توجه المبدع نحو صناعة الأسطورة في عمله الإبداعي، من خلال إضفاء الملامــح الأســطوريّة علـــى مكونات الفعل الفني لديه، ومنه الشخصيّة الروائيّة .

ولعل الطيب صالح كما ترى هذه الدراسة، كان على قدر كبير من القدرة على إضفاء هذا الحس الأســطوري على شخصيّاته الروائيّة، التي تأسر المتلقي و تترك لديه حيزاً كبيراً من الإعجاب، والإندهاش، والتفاعل مــع هــذه الشخصيّات، فشخصيّة الزين في رواية "عرس الزين "، ومصطفى سعيد في رواية "موسم الهجرة إلــى الــشمال"، وضو البيت وبندر شاه في رواية "ضو البيت/ بندر شاه "، ومريود في " رواية مريود"، كلّها جاءت تحمل في داخلها طابع الحس الأسطوري، واختراق الواقع، وهذا ما ستقدمه الدراسة .

Abstract

Legendary Sense in Building Novel Character in Al-Tayyib Salih

Dr. Ahmad Yassin Al-Ourood

The character in the novels of Al-Tayyib Salih is predominantly characterized by its capability of attracting the attention of the reader. The paper shows that this is due to what I call the " legendary sense” to refer to the attitude of the novelist towards incorporating a legend in his creative work by adding legendary traits to the elements of the artistic work including the character .

The paper shows that Al-Tayyib Salih was able to add this legendary sense to his characters that attract the reader. Thus, Alzin in “ Ores Alzin " , Mustafa sa,eed in " Mawsim Al- Hijra ila Al-Shimal" , Dhaw Albayt and Bandar Shah in the " Dhaw Albayt/Bandr Shah” , and Maryood , in " Maryuood " , all have legendary sense that penetrates into reality.

* قسم اللغة العربية، جامعة جرش الأهلية.

"كلٌّ أنواع الكتابة بغيض إلى نفسي، وأنا لا أكتب إلا إذا بلغ السيل الزبى ! "

الطيب صالح *

"... وقد كانت مشكلتي، هي أن أحاول، اكتشاف ما إذا كان يوجد ثمّة نظام خلف هذه الفوضى البادية. "

كلود ليفي ستراوس *

إن الأسطورة قد ظهرت كتفسيرٍ للمدرسة الطقسيّة

بيتر مونز *

ليس هدف هذه الدراسة الوقوف على توظيف الأسطورة في الكتابة الروائيّة لدى الطيب صالح، بل هدفها الوقوف على بيان "**الحسّ الأسطوري**" لدى هذا الروائي، الذي ترك بصمة قويّة في مسيرة الرواية العربيّة، ولعل هناك أسباباً رؤيوية فنيّة تقف وراء هذه الخصوصيّة، والتمييز، الذي حققه الطيب صالح، ومن هذه الأسباب - ما يراه الدارس الحالي - الحسّ الأسطوري الذي انطلق منه الطيب، في بناء الشخصيّة الروائيّة، وزمنها الروائي، ومكانها الروائي، وحدثها الروائي، وبالتالي أسطرة الفعل الروائي ككيان فني متماسك يأسر قارئه، ويجعله في حالة شد وانتباه حيال ما يقرأ .

يقصد الدراس الحالي **بالحسّ الأسطوري**: توجه المبدع نحو صناعة الأسطورة في عمله الإبداعي من خلال إضفاء الملامح الأسطوريّة، على مكوّنات الفعل الفني الذي يبدعه، ولعل الفعل الروائي بفنيّته، بما يشتمله من مكونات : شخصيّة، وزمانيّة، ومكانيّة، وغير ذلك، هو أكثر الإبداعات الفنيّة حرية في منح المبدع خلق أسطورته وكياناته الرؤيوية، العجائبيّة " للتعبير عن رؤية مغايرة تقدّم تحوّلاً في العلائق مع الطبيعة، وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفيّة، ومع الآخرين، ومع الواقع واللاواقع ...ومثل هذا التحوّل على مستوى بنيات المجتمع؛ هو الذي يبرّر التحوّل من متخيّل "سائب "إلى جنس تخييلي يسنده وعي، ولغة متميزة، وتيمات تستكشف المجهول وتوسّع من دائرة الأدب (١)".

* حوار مع الطيب صالح، انظر : **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، تأليف مجموعة من الكتاب، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.

* كلود ليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة، شاكر عبد الحميد، مراجعة، عزيز حمزة، ص، ٣١.

* بيتر مونز، **حين ينكسر الغصن الذهبي**، ترجمة، صبّار سعدون السعدون ، مراجعة، جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص، ١١٥.

(١) تودوروف، تزفيتان، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة: الصدّيق بوعلام، مراجعة : محمد برادة، دار شرقيّات، ط١، ١٩٩٤، ص٦، من تقديم محمد برادة .

من هنا فإن اتجاه الكاتب نحو خلق هذه المكونات الإبداعية، يتأطر في إطار الرؤيا التي يراها الكاتب، وهنا يصبح الفعل الروائي لدى الكتّاب الكبار يسمه شئ من الخصوصيّة التي تـلازم هـذا الكاتب فيما له من إبداع، و يصل الكاتب إلى حالة من الهُويّة الكتابيّة التي يعرف بها .

الطيب صالح روائي غنيّ عن التعريف، وهو عبقري الرواية العربيّة – كما أطلق عليـه * - ولعله من أكثر الروائيين العرب الذين كتبت حولهم الدراسات المتعددة، خاصة حول روايته العظيمة " موسم الهجرة إلى الشمال " .

كتب الطيب صالح القصّة القصيرة، والرواية، لكنَّ كل من يدرس الطيـب صـالح لابـدّ أن يلاحظ أنّه كان يكرر أمكنته الروائيّة وأزمنته الروائيّة، وشخصيّاته الروائيّة، في مجمـل أعمالـه، ولعل هذا كما - يرى الدارس الحالي - يؤشر على أن الطيب صالح كان يبني ملحمةً روائيّةً، يعمل من خلالها على نقل حركة الزمان، والمكان، والـشخوص، فـي إطـار التحـولات الاجتماعيّـة، والسياسيّة والثقافيّة والدينيّة التي عاشها السودان من خلال" دومة ود حامد "، كمكان مركـزي فـي جل أعمال الطيب صالح *، وشخصيّات هذا المكان التي تكررت أيضاً ومثلها الزمن الذي ظهـرت فيه .

ما يلاحظه - الدارس الحالي - أن هذه المكونات في الفعل الروائي عند الطيب صالح، كـان يساهم في بنائها الحسّ لأسطوري، الذي يخلق الأشياء من خلال تقـاطع الـواقعي مـع المتخيّـل الغرائبي، الذي يغلف صورة المكونات في الفعل الروائي، ويعمل على رسم الواقع بكل تناقـضاته، التي لا تمثل تناقض الانفصام بل تناقض التكامل . ويصبح الحسّ الأسطوري هنا، جانباً وظيفياً في تقديم الرؤيا التي يتبنّاها العقل المبدع، إذ إن " الصور والرموز في أثر أدبي تستمد معناهـا الكامـل من منبع نفسي عميق، أي من جانب دائم في العقل البشري (1)"

من هنا تصبح الأسطورة المنتَجة - التي ينتجها بالطبع الحـسّ الأسـطوري الـذي يـسكن الإنسان - " ليست مصدراً لصورة مشابهة للعالم ومن العالم الواقعي، بـل هـي، وظيفـة فـي طبيعتها، تقدم لنا صورة بنية العقل الإنساني، وهو يمارس نشاطه، وبذلك تساعد على إيجـاد نمـط توفيقي، بين النواحي العقليّة، والاجتماعيّة، في حياة الإنسان، مما يساعد بدوره على إيجاد وحـدة،

* **الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة**، تأليف : مجموعة من الكتاب.

* يقول الطيب صالح في إحدى المقابلات التي أجريت معه : أعتقد أن القصّة هذه من الركائز في عملي على علاّته . إنها أول قصّة وجدت اهتماما وأعطتني الإحساس بأنني أستطيع أن أكون كاتباً، المرجع السابق، ص ١٢٣.

(١) ديفد ديتش، **مناهج النقد الأدبي بين النظريّة والتطبيق**، ترجمة: محمد يوسف نجم / مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص ٥٤٦.

نفتقدها في أنفسنا من جهة ومع العالم الخارجي من جهة أخرى، وهـذا هـو الـذي يـضع حـداً للتناقضات التي تعايشنا في حياتنا [١]"

وبحثاً من الإنسان عن سلطة الخطاب الذي يتبنّاه، فإنّه يخلـق لهـذا الخطـاب التـشكيلات الخطابيّة، التي تؤسس منحى واضحاً في عمليّة إنتاج هذا الخطاب، وتصبح عمليّة خلق الأسـطورة باعتبارها واحدة من التشكيلات الخطابيّة، هي محاولة لسلطة خطابيّة، " وبالطبع تكون الأسـطورة غير ناجحة في إعطاء الإنسان قوّة ماديّة إضافيّة للتحكم في البيئة، لكنّها على كل حال فإنّها تعطي الإنسان- وهذا أمر شديد الأهميّة – الوهم بأنّه يستطيع أن يفهم العالم وأنّه يفهمه فعلاً[٢] "

يصبح الحسّ الأسطوري، إذن، **هو الإحساس بخلق النماذج التي تخرق الواقع وتنماز عنـه شكلاً ومضموناً، بما تمتلك من مميزات، ويتعمق هذا الحسّ لدى المبدع بقدر ما يخلـق نماذجـة المميزة، التي تتوافق في إطارها العام مع الرؤيا التي يعيشها هذا المبدع، ويعمل علـى تحقيقهـا من خلال الخطاب الذي يتبنّاه**، إذ يصبح الحسّ الإنساني هنا، هو الإحساس بوصف النماذج كما هي في واقعها بما تمتلكه من مميزات مألوفة، والحسّ الأسطوري هو اختراق الواقع والخـروج منـه، بينما الإنساني هو اندماج مع الواقع وجـذب الآخـر إليـه، ولعـل هـذا مـا عنـاه سـيغموند فرويد(Sigmund Freud) في حديثه على ليوناردو دافنشي إذ يقول :

"لقد تأكد من فن ليوناردو، أنَّه قد أزال ما بقي لديه من الإرتباط الـديني مـن الشخـصيّات المقدسة، ووضعه في الصورة الإنسانية لكي يصور فيها أحاسيس إنسانية عظيمة وجميلة [٣]".

ويقول الدارس الحالي: إن الطيب صالح قد أزال ما تبقى لديه مـن إرتبـاط إنـساني، مـن الشخصيّات الإنسانية التي صنعها، لكي يضع فيها كلَّ ما هو أسطوري، يجعلهـا فـي حالـة مـن الإنبهار، والغريبيّة، التي تمنحها الصورة المتفوقة، في كل ما تمتلكه من مقدرات عقلية وجـسديّة، تمنحها التفوق، واللانهائية في السيطرة على ما يحيط بها، من خلال تميُّزهـا الجـسدي والخَلقـي (الزين) أو العقلي (مصطفى سعيد) أو مصدر ظهورها، وحضورها الروحي في المجتمـع الـذي شكّلت فيه ظاهرة غريبة، لكنها استطاعت أن تتقاطع معه في أماكنّ كثيرةٍ رغـم اغترابهـا (بنـدر شاه)، و (مريود) وبهذا يكون الحسّ الأسطوري لدى الطيب صـالح قـد حـوّل الشخـصيّة إلـى أسطوريّة رمزيّة " إذ تتحوّل القوة إلى رمز مجسّد وخلع لصفات الإنسان على الآلهـة أو الأبطـال الخرافيين، وتمتزج في بعضها قدرات الإنسان المحدودة بطاقات هائلة تؤكد قدرته علـى مواجهـة

---

(١) محمد شاهين، **مختارات نقديّة من الأدب الغربي الحديث**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ص١٠١.
(٢) كلودليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، ص، ٣٧.
(٣) سيغموند فرويد، **التحليل النفسي للأدب والفن**، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص٧٧.

المجهول [(١)]".

إن الشخصيّة الروائية لدى الطيب صالح هي شخصيّة شكّلها الحسّ الأسطوريّ، إذ بُنيت من خلال عقليّة تبحث عن التغيير، والتجاوز، وفي الوقت نفسه تبحث عن الذات الجماعيّة، من خلال هذه الأسطرة التي تؤمن بها الروح الفرديّة لدى الطيب صالح، وهنا يكون الحسّ الأسطوري الذي تحقق في صورة بيجماليون، في أسطرتها التمثال الذي صنعته؛ لأنها افتقدت في واقعها الصورة الإنسانية التي تتقاطع معها وتمنحها آمالها ورؤيتها للحياة، فصنعت تمثالها (أسطورتها)، والحسّ الأسطوري لدى هوميروس في صناعته صور أبطاله (أساطيره)، ربما تكون هذه الصور هي الأقرب إلى الحسّ الأسطوري الذي عاشه الطيب صالح في بحثه عن عالمه الخاص والعام، فتمثل ذلك من خلال التجسيد الذي منحه لرموزه، فجاءت تلك الشخصيّة الروائيّة في صورتها المفارقة للواقع، وأسطوريتها الفاعلة تحقيقاً لرؤيا يعيشها الطيب صالح، ولعل هذا ما أشار إليه نورثروب فراي (Northrop Frye) في حديثه عن النقد النموذجي : نظريّة الأساطير إذ يقول :

" لدينا إذاً ثلاثة تنظيمات للأساطير والرموز العليا في الأدب : هناك أولاً :الأسطورة غير المقربة، وهي عموماً تتناول الآلهة والشياطين، وتتخذ شكل عالمين متضادين من التطابق الاستعاري الشامل، أحدهما: مرغوب، والثاني مرهوب... وهناك ثانياً :الميل العام الذي دعوناه بالميل الرومانسي، وهو الميل إلى الإيحاء بأنماط أسطورية ضمنيّة في عالم يرتبط ارتباطا أوثق بالتجربة الإنسانية . وهناك ثالثاً: ميل الواقعيّة إلى زيادة التشديد على المحتوى والتمثيل على حساب شكل القصّة . والأدب الساخر يبدأ بالواقعيّة ويتجه نحو الأسطورة، ويكون نمطها الأسطوري أشد إيحاءً بالتنظيم الجهنمي منه بالتنظيم الرؤيوي [(٢)]"

الطيب صالح -كما يرى الدارس الحالي - كان حسّه الأسطوري يعيش في إطار الواقعي أو النموذج الثالث الذي حدده فراي Frye، ومن هنا يمكننا تفسير الأسطوريّة التي منحها الطيب صالح لفعله الروائي - على الرغم من أنَّ الإنتاج الروائي للطيب صالح، يصنف ضمن الراوية الواقعيّة، التي تتمثل بيئتها والتي قدمت الفعل الروائي من خلال التعبير عن صورة هذا الواقع[(٣)] - من خلال الحسّ الأسطوري الذي عاشه الطيب صالح، إذ منحه هذا الحسّ تلك الحريّة التي وجهته

(١) فاروق خورشيد، **أديب الأسطورة عند العرب**، عالم المعرفة، الكويتيّة، ع ٢٨٤، ٢٠٠٢، ص٢٣.

(٢) نورث روب فراي، **تشريح النقد**، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنيّة، عمان، ١٩٩١، ص ١٧٥ – ١٧٦.

(٣) يقول جلال العشري: الأديب أي أديب يكون أصيلاً بمقدار ما يتمثّل بيئته، ويكون معاصراً بمقدار ما يعبر عن روح عصره، وهاتان القيمتان الأصالة والمعاصرة، هما الركيزتان المحوريّتان اللتان يدور حولهما أدب هذا الأديب ... الطيب صالح، انظر كتاب **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص١٥٢

إلى إزالة الجزء الكبير مما هو إنساني عن شخصيّته الروائية، وحقنها بكل ما هو خـــارق ومثيـــر ومفارق لهذا الواقع، على الرغم من أن هذه الشخصيّات غير منفلتة وغير متحررة تماماً مـــن هـــذا الواقع؛ لأنها في الأصل هي من بذرته ومن إنتاجه الطبيعي، وهنا فإن الحسّ لأســـطوري، الـــذي شكل الفعل الروائي لدى الطيب صالح، هو الذي يأسر متلقي هذا الفعل، ويجعله يعاود تلقـــي هـــذا النص في كل مرة من خلال محاورة جديدة، لا تأسرك شخصيّة روائيّة كمـــا تأســـرك الشخـــصيّة الروائيّة عند الطيب صالح .

إن الأزمنة والأمكنة، تكاد تغيب لدى المتلقي لهذا الفعل الروائي، وما يغيبها هو دينيمكيّة هذه الشخصيّة المغلّفة بما هو أسطوري، إن هذا يستحضر ما قالـــه نـــورث روب فـــراي (Northrop Frye)، أيضا، عندما تحدّث عن وجودالبنية الأسطوريّة في الرواية الواقعيّة إذ تجعل هذه البنية مـــا هو واقعي غير محتمل أو غير مقبول، يقول :

"ووجود البنية الأسطوريّة في الروايات الواقعيّة، يثير فيه مشكلات فنيّة مـــن حيـــث اتفاقهـــا وعنصر الاحتمال والقبول، والوسائل المتبعة لحل هذه المشكلات، يمكن أن نـــدعوها بـــشكل عـــام بالتقريب [(١)]"

من هنا فقد جاءت الشخصيّة الروائية في الفعل الروائي لدى الطيب صالح شخصية ملحميّـــة في مجملها، متواصلة في بعدها الأسطوري عبر أعماله الروائية كلها، فالدراس الحـــالي يـــرى أن شخصيّة الزين في رواية عرس الزين - أولى رواياته – تكررت في بنائها الأسطوري في شخصيّة مصطفى سعيد في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال "، وتكررت في بنائها الأسطوري فـــي " بنـــدر شاه ومريود "، عمليه اللاحقين، ولعل هذا بحاجة إلى بيان من قبل الدارس وهذا ما ستبينه الدراسة.

قلت فيما سبق: إن الشخصيّة الروائية لدى الطيب صالح هي شخصيّة ملحميّة بكل ما تعنيـــه كلمة ملحمة من دلالة اصطلاحيّة، تعكس الجانب الدراماتيكي في الإبداع، و صورة حمـــل حركـــة الواقع، و خلق روح الأسطورة في هذا النوع من الإبداع .

صحيح أن الأدب الملحمي كان يختص بالشعر، لكن في العصر الحديث زحفت الرواية علـــى ما هو ملحمي واختفى الشعر [(٢)]، يقول الطيب صالح في حديثه على شخـــصيّته الروائيّـــة :" فـــي تخطيطي لموسم الهجرة، كنت أريد طبعاً من ناحية فيها نوع من القصد أن أقلب شخصيّة "الزين "، أن أحوّل الوجه الآخر للعملة .الزين شخصيّة كّلها حبٌّ . يعطي ولا يطلـــب [(٣)] "، وبالتأكيـــد فـــإن

(١) مجموعة من الكتاب، **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص١٧٢.

(٢) انظر: مجموعة من الباحثين السوفيات، **نظريّة الأدب**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، ١٩٨٠، ص٢١٣ وما بعدها .

(٣) مجموعة من الكتاب، **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، مرجع سابق، ١٢٤.

شخصيّة "مصطفى سعيد" شخصية ليست كلّها حب بل، ما يطغى عليها هو الجانب الآخر، وهذا الاستنتاج نصله من خلال القول السابق للطيب صالح، وهنا نجد صورة التناقض الذي يؤدي إلى التكامل في صورة الكون، والوجود الإنساني الذي يحمل دائماً صورة التعدد والاختلاف .

لا يخفى أن الطيب صالح، في خلقه الشخصيّات الروائيّة، التي يرى الدراس الحالي، أنها شكلت في مجموع أعماله الروائية إطاراً واحداً، من حيث التوجه والقصديّة، التي عبّر عنها الطيب صالح في خلق هذه الشخصيّات، حيث إنها كانت تتبلور في طار أوسع، وأعمّ من كونها شخصيّات متعددة كما تظهر في تعدد الروايات التي أنتجتها، من خلال حس أسطوري يرى الاستمرار للظاهرة في إطار زمانها، ومكانها؛ لتتحول هذه الأسطورة تماشياً مع تحولات هذه الأزمنة، وهذه الأمكنة، مع احتفاظها بجوهرها، هكذا تبدأ أسطرة الشخصيّة في الفعل الروائي عند الطيب صالح من العبارة الأولى التي تبدأ بها رواية "عرس الزين":

قالت حليمة بائعة اللبن لآمنة – وقد جاءت كعادتها قبل شروق الشمس – وهي تكيل لها لبناً بقرش :

" سمعت الخبر ؟ الزين مو داير يعرّس "

وكاد الوعاء يسقط من يدي آمنة . واستغلت حليمة انشغالها بالنبأ فغشّتها اللبن . (١)"

ويستمر وقع الخبر في المدرسة، وفي السوق ويعم الخبر بغرائبيته وعجائبيته التي أخذت أسطوريتها من شخصيّة الزين التي كانت تحمل في داخلها وخارجها صورة "الخرق "لما هو واقعي مع أنها بنت الواقع في أصولها وانتمائها، لكن أي واقع ؟! إنه واقع الفطريّة الإنسانية التي تمارس الأشياء من خلال هواجسها المباشرة والحسّ البريء، إنها أسطورة الحب الإنساني كما يشير إلى ذلك الطيب صالح نفسه .

يتلبس الحسّ الأسطوري الطيب صالح في بناء شخصيّة الزين من بداية بنائه هذه الشخصيّة (الأسطورة)، حيث تأخذ هذه الشخصيّة في مفارقة الواقع، والابتعاد عنه، بما أعطى الطيب صالح هذه الشخصيّة من أوصاف تبعدها عما هو مألوف، سواء على مستوى الخلق أو السلوك وأثر ذلك فيما له علاقة مع هذه الشخصيّة، يقول :

"يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ، هذا هو المعروف، ولكن يروى أن الزين والعهدة على أمه، والنساء اللواتي حضرن ولادتها، أول ما مس الأرض انفجر ضاحكاً. وظل هكذا طول حياته . كبر وليس في فمه غير سنّين، واحدة في فكه الأعلى والأخرى في فكه الأسفل، وأمه تقول: إنَّ فمه كان مليئا بأسنان بيضاء كاللؤلؤ . ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريبات لها،

---

(١) الطيب صالح، **عرس الزين**، دار الجيل بيروت، دون تاريخ، ص ٣

فمرّا عند مغيب الشمس على خرابة يشاع أنها مسكونة .وفجأة تسمّر الزين مكانه وأخـذ يرتجـف كمن به حمّى، ثم صرخ . وبعدها لزم الفراش أيّاماً . ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعـاً قـد سقطت، الإ واحدة في فكه الأعلى وأخرى في فكه الأسفل .

كان وجه الزين مستطيلاً، ناتئ عظام الوجنتين والفكـين وتحـت العينـين .جبهتـه بـارزة مستديرة، عيناه صغيرتان محمرّتان دائماً، محجراهما غائران مثل كهفين في وجه .ولم يكن علـى وجهه شعر إطلاقاً . لم تكن له حواجب ولا أجفان، وقد بلغ مبلغ الرجال وليست له لحية أو شارب.

تحت هذا الوجه رقبة طويلة .(من بين الألقاب التي أطلقها الصبيان على الزين "الزرافـة") . والرقبة تقف على كتفين قويتين تنهدلان على بقية الجسم في شكل مثلث .الذراعان طويلتان كذراعي القرد . اليدان غليظتان عليهما أصابع مسحوبة تنتهي بأظافر مستطيلة حادة (فالزين لا يقلّم أظـافره أبداً) . والصدر مجوّف والظهر محدودب قليلاً، والساقان رقيقتان طويلتان كساقي الكركـي . أمـا القدمان فكانتا مفرطحتين . فالزين لا يحب لبس الأحذية ...(١)"

لقد تعمّد الدارس إطالة هذا التضمين، الذي حدد ملامح شخصيّة الزين، التي صنعها الطيـب صالح من خلال الحسّ الأسطوري، الذي جسّد لنا هذه الشخصيّة، التي تعيش بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني، أو ما كان يسمّى عند اليونان "أنصاف الآلهة "، التي تجسّد صـورة الأسـطوري، وما له من دور في حياة هذه الثقافة التي أنتجت هذه النماذج غير المحددة، علماً أنها فاعلة في إطار حركة الثقافة اليونانيّة .

لا يرى الدارس الحالي، أن ما هو عند اليونان يتساوى مع ماهو عند الطيب صـالح، لكـن الجانب الإنساني في توجهه نحو خلق نماذجه الثقافية وأنماطه السلوكيّة؛ هو ما يتقاطع لدى الطيـب صالح مع الأسطوري اليوناني، صورة الزين هي صورة أسطورية بكل ما تعني الكلمـة، أوجـدها الطيب صالح من خلال النمط الثقافي الذي يرفض ما هو غير متوافق، أو ما هو مفارق، لكن فـي واقع الأمر، هذا الواقع الثقافي يجهل حقيقة الأشياء، وقدرتها على التأثير في الواقع، وهذا ماكان في نظرة الناس إلى صورة الزين، إنها نظرة استهزاء، نظرة تحمل التهميش والرفض، لكن، في واقـع الأمر إن هذه الشخصيّة على غربتها عن الواقع؛ هي التي وجهته وأثّرت فيه تمـام التـأثير، هـذه الشخصيّة؛ هي الوحيدة من البلد التي أقامت علاقة قويّة جداً مع شخصيّة "الحنـين*" وهـي التـي

---

(١) الطيب صالح، **عرس الزين**، ص، ٧- ٨

* الحنين ولي من أولياء الله، رجل صالح كان يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم، ثم يحمل إبريقه ومصلّاته ويضرب مصعداً في الصحراء، ويغيب ستة أشهر، ثم يعود ولا يدري أحد أين يذهب، وكان الناس يتناقلون عنه قصصاً غريبـة، يحلف أحدهم إنه رآه في مروى، في وقت معين، بينما يقسم آخر أنه شاهده في كرمه في ذلك الوقت نفسه – وبين البلدين –مسيرة ستة أيام، ويزعم أناس أن الحنين يجتمع برفقة من السائحين الذين يضربون في الأرض يتعبدون .والحنين قلمـا يتحدث مع أحد من أهل البلد، وإن سئل أين ذهب ستة أشهر كل عام، لايجيب، ولا أحد يدري ماذا يأكل وماذا يـشرب، فهو لايحمل زاداً في أسفاره الطويلة ." الرواية ص ٢٢

منحها "الحنين "صورة البركة (الزين . المبروك، الله يرضى عليك [١])، هي التي وعدها الحنين بالخير كله، هذه الشخصيّة هي التي كلما اختارت فتاة من فتيات ود حامد يهرع إليها طالبو الزواج، هذه الشخصيّة أصبحت؛ هي الفاعلة والمغيرة في حياة الناس، هذه الشخصيّة؛ هي التي حوّلت صورة "سيف الدين "من صورة الخروج عن العادات والتقاليد والمروق إلى صورة الالتزام والعودة إلى الطريق الصواب، وكان العراك الذي تم بين "الزين" "و"سيف الدين "" وأجهز فيه "الزين "على "سيف الدين" لولا حضور "الحنين" في اللحظة الأخيرة، هذا العراك كان هو صورة **التطهير والمعاناة** التي عاشها "سيف الدين "وجعلته يعود إلى الحق، لقد سميت تلك المناسبة بعام "الحنين ".

إن هذه الأسطورية في صورة الخلق التي جاءت عليها صورة الزين، انسربت في صورة الواقع، وتحولاته التي تركتها هذه الشخصيّة في هذا الواقع مع ما تحمله من مفارقة لهذا الواقع .

لقد أصبحت صورة الزين هي جانب **التطهير** لكل ما هو واقعي، هي مصدر الخلاص من كل ما هو حاصل، لقد نمّت الأسطوريّة، التي بنيت من خلالها شخصيّة الزين هذه الصورة للزين حتى منحته القدرة على التغيير وتوجيه الواقع .وهنا يحضر ما قاله كلود ليفي ستراوس(CloudLevi Strauss) في واحدة من دراساته " و على رغم من الخطأ والمستحيل من خلال وجهة نظر واقعيّة أمبريقيّة، أن نعتبر سمكة قادرة على محاربة الريح، فإنّه من وجهة النظر المنطقيّة، يمكن أن نفهم لماذا يمكن استخدام صورة مستعارة من الخبرة ووصفها في حالة نشاط، وهذه أصالة التفكير الأسطوري، أن يلعب دور التفكير التصوّري [٢]"

لقد أصبح الواقع لا يوجه من خلال "محجوب" و"حمد ود الريس "، "والطاهر الرواسي "، "وأحمد إسماعيل "و " وعبد الحفيظ " وغيرهم من الشخصيّات الواقعيّة في الرواية، بل وجّهته الشخصيّة المفارقة للواقع .وهنا يظهر الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح بصورة جليّة حيث أسند التغيير إلى ما هو غيرخاضع لمقاييس الواقع، والحسّ الأسطوري هنا هو الذي خلق غرييّة الصورة، والحدث، كما فعل هذا الحسّ الأسطوري عند هوميروس فأوجد صورة أخيل و فطرقل وأغاممنون و أدوسيوس وغيرهم.

"عرس الزين " هو عنوان الرواية وهو في الوقت نفسه حدث من أحداث الروايّة، لكن الحسّ الأسطوري الذي بني من خلاله الحدث كان يحمل روح البحث عن التتغير الذي يفتقده الواقع .

جاء حدث عرس الزين منبنياً في إطار الحسّ الأسطوري الذي تحقق في شخصيّة الزين التي أعادت تشكيل حركة الواقع من خلال دورها الفاعل في هذا الواقع، وعبر ما هو ثقافي، فهو القادر

---

(١) الطيب صالح، **عرس الزين**، ص ٤٤

(٢) كلود ليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، ص ٤١

على الاختراق و التغيير لكل ما هو قائم ولعل هذا يعلمه عنه الجميع :

" أهل البلد جميعاً يعرفون هذه القوّة الرهيبة، ويهابونها، وأهل الزين يبذلون جهدهم، حتى لا يستعملها الزين ضد أحد، إنهم يرتعدون روعاً كلّما ذكروا أن الزين أمسك مرة بقرني ثور جامح استفزه في الحقل فأمسك به من قرنيه، ورفعه عن الأرض كأنه حزمة قش، وطرح به ثم ألقاه أرضاً مهشم العظام، وكيف أنه مرة في فورة من فورات حماسة، قلع شجرة السنط من جذورها وكأنها عود ذرة، كلّهم يعلمون أن هذا الجسم الضاوي قوّة خارقة ليست في مقدور بشر ...[(١)]" .

بهذه الصورة الأسطورية، التي تمتلك القدرة على التغيير والتي يبحث عنها الطيب صالح في مجتمع يمتلك هذه القدرة، لكنه لا يوظفها، وينظر إليها أنها قوة مجنونة فيحاول إسكاتها، بهذه الرؤيا تنمو هذه الأسطورية من خلال مفارقتها للواقع، ومحاولة إقامة واقع جديد لها، يتمثل في صورة الزواج الذي يحمل هو أيضاً روح الأسطورة والتغيير، وهو صورة الزواج المقدس الغريب في طرفيه، إنها" نعمة " أجمل بنات الواقع وأرجحهن عقلاً وأكثرهن عزاً ودلالاً، هي التي تختار زواجها من" الزين[(٢)] "، صاحب الصورة الغريبة، شكلاً، وتصرّفاً. وهنا يحضر قول بيتر مونز(Better Mouns): " تماماً كما نجد وراء أسطورة زواج مقدس، زواجاً عاديّاً، فإننا في الأغلب نجد وراء واقعة تاريخيّة مؤسطرة، نواة تاريخيّة حقيقيّة [(٣)]"

"نعمة " ترفض كل من تقدم لها، وهم كثر حتى الناظر (ترفض الواقع) . الحسّ الأسطوري للجمال، يرفض الواقع ويلتحم مع ما هو غير واقعي، زواج الآلهة في الأساطير *، هو ما حدث في عرس الزين، يصبح يوم العرس يوم تقديم القرابين، كلّ من لدية ما يقدمه في هذا اليوم لا يبخل به، إنه تقديم القربان للإله في الروح الأسطورية للشعوب .

لقد وصل الطيب صالح في شخصيّته هذه "الزين "إلى مرحلة الإلوهية التي عاشها الإنسان في بدائيته وأسطوريتها الأولى، أسطورية الزين تبحث عن أسطوريّة الحب والجمال:

" تذكر نعمة وهي طفلة أن النساء كن إذا جئن لزيارة أمها كن يجلسنها على حجورهن، ويمسحن بأيديهن على شعرها الغزير المتهدل على كتفيها، ويقبلنها على خديها وشفتيها ويدغدغنها ويضممنها إلى صدورهن ...ولما كبرت ولم تعد طفلة، أصبحت رؤوس النساء والرجال على السواء تلتفت إليها، حين تمر بهم في الطريق . لكنها لم تكن تأبه لجمالها . وتذكر أيضاً كيف

(١) كلود ليفي ستراوس، **الأسطورة والمعنى**، ص، ٤٤ – ٤٥ .

(٢) **المرجع السابق**، ص ٩٢.

(٣) بيتر مونز، **حين ينكسر الغصن الذهبي**، ص ٦٨ .

* ينظر مشهد الزواج في الرواية ، ص ٩٦ – ١١٢ آخر الرواية .

أرغمت أباها أن يدخلها في الكتّاب لتتعلم القرآن . وكانت الطفلة الوحيدة بين الصبيان [١]"

هذا هو الحسّ الأسطوريّ الذي يبني من خلاله الطيب صالح الشخصيّة الروائيّة التي تجسد تفاعلات الواقع وحركته الموارة الحبلى بروح التحوّل، والتوالدات الجديدة التي تبحث عن فاعل، نعمة أجمل النساء، تحفظ القرآن، هي صورة أسطورية وحيدة في واقعها كما هو الزين، كان لابدّ من " العرس " صورة النماء والخصب والعطاء، صورة الألوهيّة الأسطوريّة تتزاوج مع صورة الأرض الأسطوريّة لكي يتحوّل الواقع، من خلال غرابة الزواج بين أكثر الرجال قبحاً وأكثر النساء جمالاً، إنها الروح الأسطوريّة التي تُروى عن زواج العلوي بالسفلي في الأساطير، أو زواج السماء مع الأرض، ولعل التضمين الآتي من الرواية على طوله سيبين عمق الحسّ الأسطوري الذي قدمه الطيب صالح في بناء فعله الروائي :

تتابعت الأعوام، عام يتلو عام ينفتح صدر النيل كما يمتلئ صدر الرجل بالغيظ . ويسيل الماء على الضفتين فيغطي الأرض المزروعة حتى يصل إلى حافة الصحراء عند أسفل البيوت ... وتستيقظ ذات يوم فإذا صدر النيل قد هبط وإذا الماء قد انحسر عن الجانبين، ... وتنظر فإذا أرض ممتدة ريانة ملساء ترك الماء عليها دروباً رشيقة مصقولة في هروبه إلى مجراه الطبيعي ...ويطعن شيء حاد أحشاء الأرض .لحظة نشوة وألم وعطاء وفي المكان الذي طعن في أحشاء الأرض تتدفّق البذور. وكما يضم رحم الأنثى الجنين في حنان ودفء وحب، كذلك ينطوي باطن الأرض على حب القمح والذرة واللوبيا . وتتشقق الأرض عن نبات وثمر "[٢].

النيل صورة الذكورة الأسطورية، والأرض صورة الأنوثة الأسطوريّة تتناوب ويأخذ "الزين " صورة النيل وتأخذ" نعمة" صورة الأرض، هذا الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح هو الذي ارتفع بالإنساني إلى صورة الإلهي، "فالعجز عن تأدية الدور الإجتماعي الواقعي في ميدان الصراعات الطبقيّة مثلاً، يعطيه الفكر الأسطوري حلّاً مثاليّاً ؛ يتلخص بكرامة أو معجزة، أو قدسيّة، يقوم بدوره على الاعتقاد في قوة خارج التاريخ، تبدو وكأنّها تأمر العالم والناس والأشياء والأرض الخ . بأن تحقق ما تريد، ومن يكون ذا صلة بهذه القوة الخارجيّة يلقى الكرامات ويحظى بالمعجزات [٣]" .

وينفتح الحسّ الأسطوري على بناء حدث الزواج الذي يحمل كما بينت الدراسة رمزيّة الانتقال مما هو إنساني إلى ما هو أسطوري في ممارسته وفاعليّته "نحرت الإبل، وذبحت الثيران، ووكئت قطعان من الضأن على جنوبها . كلّ أحد جاء أكل وشرب حتى ارتوى [٤]"

(١) الطيب صالح، **عرس الزين**، ص، ٢٣ – ٣٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٣٠ – ٣١.

(٣) أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٠٦.

(٤) **المصدر السابق**، ص١٠٣

إنها صورة الألوهية الأسطورية في منحها لأتباعها في يوم مكافأتها لهم، الزين صاحب الصورة المنبوذة من الواقع، يأخذ أجمل ما في هذا الواقع " نعمة " وليس هذا فقط، بل هو يمنح هذا الواقع كلَّ ما يريد، " كلٌّ أحد جاء أكل حتى شبع وشرب حتى ارتوى " إنه يتحوّل إلى أجمل ما في هذا الواقع، " وكان الزين يبدو مثل الديك، لا بل أجمل، مثل الطاووس، ألبسوه قفطاناً من الحرير الأبيض، منطقوه بحزام أخضر، وعلى ذلك كلّه عباءة من المخمل الأزرق، فضفاضة يملأها الهواء فكأنها شراع، وعلى رأسه عمامة كبيرة تميل قليلاً إلى الأمام، وفي يده سوط طويل من جلد التمساح، وفي إصبعه خاتم من الذهب، يتوهج في ضوء الشمس نهاراً ويلمع تحت وهج المصابيح بالليل، له فص من الياقوت، في هيئة رأس ثعبان ... "(1)

لقد حول الحسّ الأسطوريّ لدى الطيب صالح ما كان غير واقعي صورة " الزين " إلى واقعي والعكس صحيح، الواقع الذي كان رافضاً هو الذي ثبّت هذه الصورة الجديدة ومنحها فاعليتها، هو الذي جمّلها بعدما عرف أن روح الحياة والخير سيأتي منها، من روحها التي يجهلها لكنه يؤمن بما لديه من قدرات، إنها الروح الأسطورية التي يؤمن بها الإنسان في لحظة من لحظات الاقتراب من الموت "صاح بأعلى صوته - الزين – ويده مشهورة فوق رأس الراقصة :" أبشروا بالخير ... أبشروا بالخير " . وفار المكان فكأنه قدر تغلي، لقد نفث فيه الزين طاقة جديدة . وكانت الدائرة تتسع وتضيق، تتسع وتضيق، والأصوات تغطس وتطفو، والطبول ترعد وتزمجر، والزين واقف في مكانه في قلب الدائرة، بقامته الطويلة، وجسمه النحيل، فكأنه صاري المركب "(2)

بهذا المشهد الطقسيّ الذي يعيد إلى الذهن صورة الطقوس الأسطورية، التي مارسها الإنسان في بداية وجوده، عندما كان يبحث عن معرفة الكون، من خلال ما يصنعه من أساطير، ويقيمه من طقوس دراماتيكية تعكس عمق احتماليته في رؤية الأشياء وتفسيرها، بهذا الحسّ الأسطوري يقدم لنا الطيب صالح شخصيّة الزين بطل رواية "عرس الزين" دون أن يمنح هذه الشخصيّة صورة الثبات والنهاية التي لم يستطع رسمها الطيب صالح في روايته، بل تركها مفتوحة لا نهائيّة، تبحث عن ذاتها، وتتمحور حول نفسها، جاذبة الآخر الذي يرى فيها كل هذه الغرابيّة والعجيبيّة، فيما هي عليه، من اغتراب، وما لها من قدرة، وطاقة كامنة، تحرك الواقع وتصنع به ما تشاء .

إن الحسّ الأسطوري، الذي وجه روح الإبداع عند الطيب صالح، جعله يرى حركة الكون بما يحتويه من الزمكانيّة، التي تحمل في داخلها أيضا صورة الإنسان، وعلاقته مع الآخر وصور هذه العلاقة، التي تتجسد في محاولة الإنسان بناء النمط الفكري، الذي من خلاله يقوم بتفسير

---

(1) أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، ص ١٠٣.

(2) **المرجع السابق**، ص١١٢.

الظواهر التي يعايشها ويحاول معها بناء الكون الذي يخصه .

هذا ما حدث بالفعل عندما اختار الطيب صالح صورة الزين النمطيّة (أي التي تمثل نمطاً في الوجود الإنساني) لكنّه نمطٌ لا يتوافق معه الواقع، الذي يشكل هذا النمط جزءاً منه، ولكن، أكان الطيب صالح إذن، يقدم صورة الإنسان البدئي في خلق نماذجه الأسطورية عندما كان يبني عالمه الذي يعيشه ؟ أكان الطيب صالح يبني الأسطورة التي يرى أنها يمكن أن تكون صورة لحركة الواقع غير المبرر ؟ ربما تكون كل هذه الاحتمالات موجودة وبقوّة فيما كان يعيشه الطيب صالح من حس أسطوري في رؤيته للأشياء .

إن الحسّ الأسطوري الذي يعيه الطيب صالح تماماً - إذ بنى منه شخصيّة الزين - هو ذاته استمرّ في بناء شخصية "مصطفى سعيد " في روايته " موسم الهجرة إلى الشمال ". ولعل - كما أشرت في بداية الدراسة- هذه التحولات في الشخصيّات الروائية لدى الطيب صالح، في أعماله عامة، تدور في إطار هذا الحسّ الأسطوري الذي شكل الجوهر في هذه الشخصيّات، فهي امتداد لبعضها، حيث تكمل كل منها ما أسند إليها من جزئيّة في إطار عام .

يرى الدارس الحالي أن الحسّ الأسطوري يُلحظ بقوّة في بناء شخصيّة "مصطفى سعيد " منذ اللحظة الأولى في الرواية، إذ يضفي الطيب صالح هذه الهالة الأسطورية على هذه الشخصيّة – كما فعل في شخصيّة الزين - من حديث الراوي الذي بدأه بالبحث عن مكونات هذه الصورة التي تفارق غيرها في كثير من الصفات، والتي يُختَلف عليها بين الناس لأنّهم لا يعرفون البعد الحقيقي لطبيعة هذه الشخصيّة ومدى ما تمثله في طبيعة وجودها بينهم .

إن الأسطورة بحد ذاتها تحمل في طبيعة وجودها هذه الروح الاحتمالية في نظرة الآخر إليها، وعدم قدرته على تفسيرها، فهي تحمل داخلها الازدواجيّة؛ بين ما هي عليه في ظاهرها وباطنها، من هنا فإن " كل الأساطير تعكس اجتماع الضدين في الإنسان، بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى الذات ... العنصر المهم في الأساطير هو السعي نحو السعادة التي يجدها المرء فيها ... إنّها باختصار تعبر عن الإحساس بأن في الطبيعة ازدواجيّة، وأن في الإنسان ازدواجية وضديداً لن يجد حلاً له في حياته ...[(١)]".

إن الازدواجيّة التي حملها مصطفى سعيد منذ البداية، جاءت من خلال جهل الذات (أنا أكذوبة[(٢)])، (فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا[(٣)])، وجهل الآخر، ومحاولة البحث عن هذه الذات من

(١) **الأسطورة والرمز** (دراسة نقدية لعدد من النقاد)، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص٥٢

(٢) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ، دار الجيل ، بيروت، ص ٤٣

(٣) **المصدر السابق**، ص٦٣

جانب، وعن هذا الآخر من جانب، ولعل هذا البحث المستمر وعدم وصول الحقيقة المطلقة في المعرفة، أوصلت هذه الشخصيّة إلي الاعتراف بأسطوريّتها وغرائبيتها في لحظة التقييم للذات " كل شيء حدث قبل لقائي إيّاها، كان إرهاصاً . وكل شيء فعلته بعد أن قتلتها كان اعتذاراً، لا لقتلها، بل لأكذوبة حياتي .(١)" هذا هو جوهر أسطوريّة هذه الشخصيّة التي نمت عبر النص الروائي بالحسّ ذاته ؛الحسّ الأسطوري .

" فجأة تذكرت وجهاً رأيته بين المستقبلين لم أعرفه . ووصفته لهم . رجل ربعة القامة في نحو الخمسين أو يزيد قليلاً، شعر رأسه كثيف مبيض، ليست له لحية وشاربه أصغر قليلاً من شوارب الرجال في البلد، رجل وسيم وقال أبي : "هذا مصطفى "

مصطفى من ؟ هل هو أحد المغتربين من أبناء البلد عاد ؟

وقال أبي إن مصطفى ليس من أهل البلد، لكنّه غريب جاء منذ خمسة أعوام، اشترى مزرعة وبنى بيتاً وتزوّج بنت محمود ... رجل في حاله، لا يعلمون عنه الكثير(٢) "

يتكرر هنا لدى الطيب صالح ما قدمه في بداية رواية عرس الزين، في جانب البحث عن روح الشخصيّة المفارقة للواقع، التي تمثل نمطاً مختلفا عمّا حولها، أو قل ازدواجيّاً، فشخصيّة مصطفى سعيد عبر الرواية كلّها لا نستطيع أن نقبض على مميزاتها الواقعيّة – وهذه صفة كل الشخصيّات التي بناها الطيب صالح في رواياته - بل هي دائماً إشكالية أو قل هي" مؤسطرة "– كما هو الزين وضو البيت، وبندر شاه، ومريود - غير قادرة على التوافق مع الآخر - أيّاً كان هذا الآخر -، ولعل الحسّ الأسطوري الذي يتمثّله الطيب صالح في فعله الروائي، هو ما يمكن أن نفسّر من خلاله طبيعة هذه الشخصيّة غير المتناهية والإشكاليّة في أبعادها السسيولوجيّة والسيكولوجية والفسيولوجيّة، فهذه الشخصيّة تتقاطع مع الواقع ولا تتقاطع معه في الوقت ذاته، تتقاطع مع الواقع في بعض صورتها الإنسانية، وتفارقه في صفاتها التي تحملها، وفاعليّتها في الآخر، وشكل العلاقة التي تبنيها مع هذا الآخر، مهما كانت درجته بالنسبة إلى هذه الذات، جاء على لسان مصطفى سعيد في حديثه للراوي :

" مات أبي قبل أن أولد ببضعة أشهر ... لم يكن لي أخوة ... كنّا أنا وهي – يعني أمه – أهلاً بعضنا لبعض، كانت كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق، لعلّني كنت مخلوقاً غريباً، أو لعل أمي كانت غريبة . لا أدري . لم نكن نتحدث كثيراً، وكنت، ولعلك تعجب، أحس إحساسا دافئاً بأنني حر، بأنه ليست ثمة مخلوق أب أو أم، يربطني كالوتد إلى بقعة معينة

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص ٣٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص، ٦-٧

ومحيط معين . كنت أقرأ وأنام، أخرج وأدخل، ألعب خارج البيت، أتسكع في الشوارع، ليس ثمة أحد يأمرني أو ينهاني . إلا أنّني منذ صغري كنت أحسّ بأنني ... أنني مختلف . أقصد أنني لست كبقيّة الأطفال في سنّي، لا أتأثر بشيء، لا أبكي إذا ضربت، لا أفرح إذا أثنى عليّ المدرّس في الفصل، لا أتألم لما يتألم له الباقون كنت مثل شيء مكور من المطاط، تلقيه في الماء فلا يبتل، ترميه على الأرض فيقفز [١]"

إن صورة الأمومة، التي هي أعلى درجات التوافق بين الذات والآخر، بما هو إنساني، جاءت في إطار الحسّ الأسطوري الذي بنى شخصيّة مصطفى سعيد لدى الطيب صالح، مفارقة للواقع، إنها تحمل في داخلها روح الانفصال عما هو إنساني إلى ما هو أسطوري وغير مألوف، وهي تعيش في إطار العلاقة التي تربط الأم بابنها في الأساطير اليونانيّة، والفينقيّة والبابليّة أو غيرها، إن الشخصيّة بما تتمتع به من مفارقة للواقع ؛ لا تماثله في السلوك ، فهي حرّة، لاترتبط بأب أو أم، هي لا تفرح كما يفرح الآخرون، ولا تحزن كما يحزن الآخرون، بل هي لا تتأثر بشيء، بل هي لا تبكي إذا ضربت، فالجوهر الذي بنيت منه هذه الشخصيّة، هو الجوهر الأسطوري، الذي يجد القدرة والاستقلال فيما هو ذاتي، وهو الذي يمنح الآخر، ويرى الآخر من صنعه، إن الآخر هو الذي يتعلّق به، ها هو الإنسان يتعلّق بأسطورته يقدم لها القربان، ويبرر ما فعلته من أخطاء يسعى لها، وفي الوقت ذاته، فالأسطورة تنتقي إنسانها .

"في قاعة المحكمة الكبرى في لندن جلست أسابيع أستمع إلى المحامين يتحدثون عني، كأنهم يتحدثون عن شخص آخر لا يهمني أمره .كان المدعي العمومي سير آرثر هنغز عقلاً مريعاً، أعرفه تمام المعرفة، علّمني القانون في أوكسفورد، ورأيته من قبل، في هذه المحكمة نفسها وفي هذه القاعة، يعتصر المتهمين في قفص الاتهام اعتصاراً .نادراً ما كان يفلت متهمٌ من يده . ورأيت متهمين يبكون ويغمى عليهم، بعد أن يفرغ من استجوابهم .ولكنّه هذه المرّة كان يصارع جثّة .

هل تسببت في انتحار آن همند ؟

لاأدري .

وشيلا غرينود؟

لا أدري .

وإيزابيلا سيمور ؟

لا أدري .

هل قتلت جين مورس ؟

---

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص، ٢٧ – ٢٨

نعم

قتلتها عمداً ؟

نعم [١]"

إن الحسّ الأسطوري الذي بنى لنا محاكمة هذه الشخصيّة قلب لنا ما هو واقعي إلى ما هو أسطوري، إن صورة الإنساني (الواقع، المحامي) بحثت عن تبرير ما فعلته أسطورتها، إنها تقدم قرابينها (الفتيات اللواتي انتحرن) إلى ما هو أسطوري، وتبرّر ذلك، ومن هنا فإن الأسطورة التي خلقها الطيب صالح بحسّه الأسطوري جعلت الواقعي مبرّراً، وما هو غير واقعي مبرّراً أيضاً، إنها صورة الإنساني في لحظة تقديس الأسطورة ومنحها التنزيه والنبل في كل ما تفعله "مصطفى سعيد يا حضرات المحلفين إنسان نبيل[٢] "

أي أسطوريّة أكثر مما بناه الطيب صالح، وأودعه في شخصيّته الروائيّة التي جعلها فوق القوانين الواقعيّة التي - في إطارها العام – تحكم الواقع لكنّها لا تحكم مصطفى سعيد، " مصطفى سعيد يا حضرات المحلفين إنسان نبيل " إنه يحوّل الواقع ويجعله يسير كيفما يريد، أصبح صورة سحريّة تؤثر في كل جوانب الآخر، إنها صورة الزين في فاعليتها ودورها في تحويل الواقع؛ تتكرر لدى مصطفى سعيد، وهذا ما سنجده في شخصيّات: ضو البيت، وبندر شاه ومريود أيضاً ، الزين قدمت له في يوم عرسه القرابين، ممن حوله إنها صورة الإله الأسطوري، ومصطفى سعيد تنتحر من أجله النساء، بل تقدم نفسها قرابين له، بل ويقوم هو باختيار قربان لنفسه "جين مورس " ورغم مشاهد القتل هذه فإن الواقعي يجعلها حالاً من النبل، وبالتالي فإن الأسطورة لا تُؤخذ في فعلتها، إنها تحمل في داخلها روح التقديس من الآخر وهي التي تمتلك كل شيء :

" أسطورة، فهو إله، وهو نبي، وهو عبقري، وهو معشوق وعاشق، وهو قاتل ومقتول، وهو الراغب والمرغوب في وقت واحد، وعندما تتساقط الضحايا عند أقدامه، فهو الذي أعد لهم الطريق، ورسم الخطى، لم تفلت واحدة ولم تنحرف عن قدرها الذي رسمه لها، وذهبت كل منهن إلى القبر في نفس القدر الذي سلكته الأخريات فالحياة نابعة منه، والموت هو صانعه [٣]"

لقد تعمّق الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح في بناء شخصيّته الروائيّة، إلى الحد الذي جعل الطبيعة تنسحب من خصائصها الزمنيّة والمكانيّة لتقدم مصطفى سعيد في صورة الإله الأسطوري، الذي نقرأ عنه في الروايات الخرافيّة، بما يمتلك من قدرة خارقة، فهو الذي يختار

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص٤٢

(٢) **المصدر السابق**، ص، ٤٣

(٣) مجموعة من المؤلفين، **الطيب صالح عبقري الرواية العربية**، ص، ١٤٧ - ١٤٨

البدايات و النهايات، إنه هو الذي اختار نهاية نفسه غرقاً في النهر، وها هو النهر يفيض في الصيف، إنه شيء أسطوري؛ أن يفيض النهر في فصل الصيف فصل الجفاف، إنّه مخالفة النواميس الطبيعية، ولكن إرداة الأسطوري تحقق ما ترغب لدى الطيب صالح :

" إذا كان مصطفى سعيد قد اختار النهاية، فإنه يكون قد قام بأعظم عمل ميلودرامي في رواية حياته. وإذا كان الاحتمال الآخر هو الصحيح، فإنَّ الطبيعة تكون قد منّت عليه بالنهاية التي كان يريدها لنفسه. تصوّر عزّ الصيف في شهر يوليو العتيد . النهر اللامبالي، فاض كما لم يفض منذ ثلاثين عاماً . الظلام يصهر عناصر الطبيعة جميعاً في عنصر واحد محايد، أقدم من النهر ذاته وأقل منه اكتراثاً هكذا يجب أن تكون نهاية هذا البطل(١)".

هذا ما جاء على لسان الراوي في حديثه عن مصطفى سعيد، " إنه أقدم من النهر ذاته، وأقل منه اكتراثاً "، " مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر . يظهر فجأة ويغيب فجأة (٢)"، يغيب الواقع بكل مافيه من حقائق، ويحل الأسطوري مكانه .

وهنا يرى الدارس، أنَّ الاحساس بما هو أسطوري لدى المتلقي، هو ما دفع الناقد رجاء النقّاش إلى تعليل موت مصطفى سعيد من خلال رمزيته إلى التطهر والبعث من جديد، وهذا ما يتجسّد عادة فيما يطلق عليه أسطورة البعث والتجدد يقول :

لقد مات مصطفى سعيد ميتة كبيرة، لها مغزاها، كما كان كل شيء في حياته له مغزاه ... ولعل النهر نفسه أراد أن يتطهر، بالنور الذي وصل إليه مصطفى سعيد، بعد تجارب شاقة وبعد اصطدام حاد، وامتزاج عنيف بالحضارة الأوروبيّة. ولعل مصطفى سعيد أراد أن يتطهر هو أيضاً من آثامه الفكريّة والجسديّة في هذا النهر المقدس، لأنَّه مصدر الحياة التي تدب على شطآنه ! ولعل مصطفى سعيد أراد أن يبعث ويعود إلى الحياة بعد امتزاجه بالنهر... ليكون نوراً جديداً ينتشر في الأرض الأفريقيّة ويبدد الظلام ويهدي السائرين الحائرين إلى الطريق ...(٣)".

تسلل الأسطوري في الشخصيّة الروائيّة لدى الطيب صالح، حتى منحها ما هو خارق للعادة والواقع، فمصطفى سعيد لم يكن الجنس لديه ظاهرة إنسانية، تكتفي بحدود ما هو إنساني، من حيث القدرة على ممارسة هذه الغريزة، فكل من يقرأ هذه الرواية بروح التأني، والوقف عند التوظيف للجنس فيها، يصل إلى النتيجة الحتميّة في ذلك، وهي أن القدرة التي منحها الطيب صالح لمصطفى سعيد وبعض الشخصيّات الثانويّة في الرواية (ود الريس، وبنت محجوب) - حيث شغل هذا الجانب

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص٨٤ .

(٢) **المصدر السابق**، ص، ١٣٢.

(٣) مجموعة من المؤلفين، **عبقري الرواية العربيّة**، ص، ٩٣.

الجزء الكبير من حواريّاتمها – تفوق ما هو واقعي، وتخرج إلى ما هو أسطوري، إنها تستعيد لنا الطقوس الجنسيّة فيما هو أسطوري، وأن صورة الجنس تصبح صورة طقسيّة مقدسة، فجل المشاهد الجنسيّة التي قدمتها الرواية كانت تقدم إحساساً بكل ما هو شبقي يتسم بعمق الحضور لهذا الشيء في حياة الطبيعة ككل، وليس في حياة الإنسان فقط . أسطوريّة مصطفى سعيد التي منحها الطيب صالح جعلته يعيش مع خمس نساء في آن واحد [١] إنها صورة زيوسيّة .

لعل كل ما يتعلق بهذه الشخصيّة من أمكنة وأزمنة. جاء في إطار هذا الحسّ الأسطوري الذي يتجاوز ما هو واقعي، ويضع المتلقي في حالة من الانبهار والإحساس بالتجاوز عما هو مألوف، لقد ورد في الرواية في أكثر من موقع وصف الغرفة التي كان يسكنها مصطفى سعيد، سواء في لندن أم في السودان وهو وصف يعيدنا إلى الأمكنة التي كان يسكنها ملوك الأساطير في الحضارات القديمة، إنك أمام مكان فرعوني أو فنيقي أو يوناني ... ولعل مثالاً على ذلك يبين ما يذهب اليه الدارس بأسطوريّة البناء لهذه الشخصيّة وما يتعلق بها من أزمنة وأمكنة، يقول مصطفى سعيد :

" غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها ورديّة منتقاه بعناية، وسجاد سندسي دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام، وأضواء كهربائيّة صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجيّة، موضوعة في زوايا معينة . وعلى الجدران مرايا مرايا كبيرة ... تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقيّة نفاذة وعقاقير كيماوية، ودهون ومساحيق، وحبوب، غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى، ...[٢]"

لقد استجمع المشهد قبل الأخير في الرواية كل ما هو إحساس أسطوري لدى الطيب صالح في بنائه شخصيّته الروائيّة وتميزها في الفعل الذي تقدمه، حيث جعلها في حالة من الأسطورة التي سيعرفها الناس بعد زمن، والتي يمكن أن تسمى أسطورة " مصطفى سعيد " كما هي مثلاً أسطورة بيجماليون، أو أسطورة نرسيس، أو برموثيوس، أو أدونيس أو غيرها إنها أسطورة "قتل النشوة "، والتطهير من الألم الروحي الذي يعيشه الإنسان، وفي لحظة حاسمة في حياته يقتل كل ما يؤدي إلى هذا الألم، "جين مورس " لم تكن إلا صورة ذلّ وضعف بالنسبة إلى مصطفى سعيد، إنّها الحالة الوحيدة التي يمكن أن تعيده إلى ما هو واقعي، لم تستطع آن همند، وشيلا غرينود، وايزبيلا سيمور، أن تضعف مصطفى سعيد، لقد حاول أن يتمرد ما هو واقعي (جين مورس) على ما هو أسطوري (مصطفى سعيد) حاول الأسطوري أن ياسر الواقعي ويطوّعه، لكنه لم يستطع، فقتله:

---

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص ٤٦

(٢) **المصدر السابق**، ص٤١، وانظر الصفحات ، ١٣٢،

" ولكن لم تكن لي حيلة . كنت صيّاداً فأصبحت فريسة . وكنت أتعذّب وبطريقة لم أفهمها كنت أستعذب عذابي ... أنا الملاح القرصان، وجين مورس هي ساحل الهلاك ولكنني لا أبالي...[(١)]" .

من هنا فإننا نجد تحويل الواقعي إلى أسطوري مشابه، ومن ثم التخلص منه، لقد تزوّجها لكنه في لحظة اللذة غير المتوافقة بين ما هو أسطوري وما هو واقعي قتلها، قتلها في مشهد أسطوري، طقسي، يمتد عبر الجوهر الأسطوري وليس الجوهر الإنساني، يتوافق وروح الأسطورة التي بناها الطيب صالح، لقد كان القتل في لحظة لا يستطيع الإنساني أن يفكر بالقتل، إنها لحظة الممارسة الجنسيّة التي تلغي كل ما هو اختلاف، لكن الأسطوري يتمرد ويصنع مكانه وزمانه ولذّته وطقسيّته كما يريد :

" ها هي ذي سفني يا حبيبتي تبحر نحو شواطئ الهلاك. ملت عليها وقبلتها .وضعت حد الخنجر بين نهديها، وشبكت رجليها حول ظهري .ضغطت ببطء ببطء. أي نشوة في هذه العيون . وبدت لي أجمل من كل شيء في الوجود، قالت بألم : يا حبيبي . ظننت أنك لن تفعل هذا ابداً .كدت ايأس منك .وضغطت الخنجر بصدري حتى غاب كلّه في صدرها بين النهدين . وأحسست بدمها الحار ينفجر من صدرها . وأخذت أدعك صدرها بصدري وهي تصرخ متوسّلة : تعال معي، تعال. لاتدعني أذهب وحدي . وقالت لي : أحبك – فصدقتها – وقلت لها :أحبك وكنت صادقاً. ونحن شعلة من اللهب، حواف الفراش ألسنة من نيران الجحيم، ورائحة الدخان أشمه بأنفي وهي تقول لي : أحبّك يا حبيبي، وأنا أقول لها أحبك يا حبيبتي، والكون بماضيه وحاضره ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولا بعدها شيء [(٢)]"

أي طقسيّة أسطوريّة قدمها الطيب صالح ! ومنحها لمصطفى سعيد، لقد امتزج الواقعي بالأسطوري وأصبح من الصعب الوقوف على الخط الفاصل بينهما، لقد أزال الطيب صالح ما هو إنساني عن شخصيّته ومنحها كل ماهو أسطوري .

الحسّ الأسطوري في الأعمال الروائيّة لدى الطيب صالح شكل ما سمّاه جاكبسون " القيمة المهيمنة "، ولعل هذا القول لا يدعيه الباحث الحالي، بل مايؤيّد ذلك : تمثُّل هذا الخط الأسلوبي في بناء الشخصيّة الروائيّة لدية في جميع أعماله، فها هو في ثنائيته الروائيّة (ضوّ البيت /بندر شاه) (و مريود) التي جاءت بعد" موسم الهجرة إلى الشمال"، ينفتح على حسّ أسطوري يشكل مساحة أكبر مما كان عليه في عمليه السابقين (عرس الزين، وموسم الهجرة)، فإذا كان الطيب صالح يبني

(١) الطيب صالح، **موسم الهجرة إلى الشمال**، ص ١٩٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٩٥ -١٩٦ .

شخصيّة أسطوريّة **أحاديّة**، فإنه أصبح فيما بعد يبني شخصيّة أسطوريّة لها عمقها الأسطوري من خلال صورة الأب الأسطوري والجد الأسطوري، والحفيد الأسطوري، وبيان الصراع بين هذه الأصول للوصول في النهاية إلى تصور أسطوري مكتمل لهذه الشخصيّات .

إن متلقي السلسلة الروائيّة – كما يسميها الطيب صالح – (بندرشاه و مريود [(١)])، أول ما يشغله، البحث عن صورة الشخصيّة الروائيّة **الممتدة** من ضو البيت إلى ابنه عيسى ولقبه (بندر شاه) ومريود (حفيد ضوّ البيت)، بل ويصل الامتداد إلى صورة بلال (حسن[(٢)]) وكيف اختلفت الروايات التي بنيت حول هذه الشخصيّة، حيث منحها الحسّ الأسطوري الذي تمثّله الطيب صالح هذه الهاله التي وصلت إلى حد (الولي) .

إن الشخصيّة الأسطوريّة التي يسميها الدارس الحالي (**الممتدة**)، والتي شغلت العملين الروائيين الأخيرين للطيب صالح، جاءت في إطار تسلسل زمني مثّل ثلاثة أزمنة هي : الماضي والحاضر والمستقبل (الجد، و الأبن " الأب" والحفيد)، إذ بنيت هذه الشخصيّات، من خلال حس أسطوري، منح هذه الشخصيّات عدم الوضوح لكينونة هذه الشخصيّات، بالمفهوم المعرفي العام لأي شخصيّة روائيّة، فأنت تخرج من النص الروائي وأنت لا تمتلك المعرفة المحددة لهذه الشخصيّات، فهي متحوّلة، زئبقيّة، لا نستطيع الإمساك بها، ليست هي" سي السيد " عند نجيب محفوظ، أو أي شخصيّة روائيّة واضحة، المعالم، لقد فعل الحسّ الأسطوري فعلته في تغيير ملامح هذه الشخصيّات، ومنحها ما هو غير إنساني في معظم ملامحها، ها هي شخصيّة (ضو البيت) تولد من لا شئ، تولد مما هو بين السماء والأرض وفوق الماء، وتختفي كذلك، كما اختفى مصطفى سعيد، إنها أسطورة في حد ذاتها، ولعل هذا المقطع من الرواية على طوله يبيّن عمق الحسّ الأسطوري الذي أنتج الشخصيّة :

"أنزل حسب الرسول، النير عن رقبة الثور، قبل طلوع الفجر بمقدار ما تروي ستة أحواض. كان الوقت شتاءً في أمشير، فيما روى ابنه مختار بعد ذلك بأعوام وأعوام .وكانت على حَجْرة القِيفْنار من خشب الطلح، تؤنس وحدته وتعطيه بعض الدفء، كان وحده على الساقية يسير خلف ثوره الوحيد " الأَقوُق" ثم يجري ليحبس الماء عن حوض امتلأ، ويفتح مجراه في حوض فارغ، كان الرجال قليلين في تلك الأيام، وقاده إلى مراحه غير بعيد، ووقف عند النار ينظر إلى ضوئها الشحيح ينعكس على الماء . وبغتة سمع حركة في الماء كأن تمساحاً طفا، ونظر فإذا الضوء المنعكس من النار الموقدة، يتأرجح فوق حفافي الموج، ونظر ثانية فإذا دهمة تتجه نحوه، قال حسب

(١) مجموعة من المؤلفين، **الطيب صالح عبقري الرواية العربيّة**، ص٢٢٠.

(٢) الطيب صالح، **مريود**، الأسوار للطباعة والنشر، ط ٢، عكا، ١٩٧٩، انظر الصفحات ٤٦ - ٦٦.

الرسول فيما روى ابنه مختار: رأيت الدهمة تتشوبح بين النهر والسماء، كأنّها ممدّدة بين النار على الشاطىء وقبس الفجر الباهت تحت خط الأفق. وأحسست بنفسي أضيع وفيما أن أهوي تذكرت أنني متوضئ لصلاة الصبح، وأن وضوئي لم ينتقض، بدأت أطفو وأنا اتشبث بتلابيب القرآن أردد الأسماء بلا وعي حال رجل من الأميين، أشرعت أسلحتي، يس، حاميم، كاف لام ميم، قاف صاد عين، وكل اسم يدفعني إلى أعلى حتى عدت إلى قريب في حالتي الأولى وقلبي يتقافز وعرقي يتصبب وحالتي من الكرب والبلاء ما لايعلمه الا الله، رأيت الدهمة صارت شيطاناً واحداً بدل جمع شياطين، وقلت الذي كفاني شرّهم يكفيني شر هذا كمان، تشجعت وتماسكت وبلعت ريقي، وقلت للمارد الواقف في الماء بين الأرض والسماء، " السلام على من اتبع الهدى " لم يرد على سلامي ومضى يخوض الماء قاصداً مكاني، فأكثرت من التهليل والتكبير، وبين كل بسم الله ولا حول ولا قوة الإبالله أحس بملك من ملائكة السلام يحل في قلبي حتى وجدت الذي ضاع من لساني وجناني . سألته وأنا على تلك الحالة، وما بي حاجة إلى سؤال : أنت شيطان أم إنسان ؟ فأجابني وهو واقف أمامي وكأن ما بيني وبينه مقدار مائة فرسخ . قال بلغة عربيّة ولَكنةٍ أعجميّة " شيطان [١]"

ويستمر الحسّ الأسطوري في بناء هذه الشخصيّة ليعيدها إلى بعض ما هو إنساني - فتعطى الاسم (ضو البيت)، وتعطى الدين الإسلامي، وتختن، وتزوّج - حيث تصبح هذه الشخصيّة على الرغم من ضياع المعرفة الحقة بها، تصبح الشخصيّة المسيطرة على المكان والزمان بالنسبة للآخر، وتصبح هي الأمتداد والجذر الأصيل بالنسبة لهذا الآخر وتصبح هي " الأكسير " لأنها جلبت معها علبة قالت : " فيها الأكسير [٢] "

ولكن هذه الشخصيّة التي ولدت من الحسّ الأسطوري تختفي من خلال الحسّ الأسطوري أيضا، كما اختفى الزين، ومصطفى سعيد، إنها تجمع بين النهايتين ؛نهاية الزين بين الناس راقصاً يقول " ابشروا بالخير [٣]"، ونهاية مصطفى سعيد الذي اختفى في النهر دون أن يعرف عنه أحد شيئاً، ولعل ما جاء في الرواية في مشهدها الأخير، الذي يعرض الدراماتيكيّة الأسطوريّة التي اختفى خلالها" ضو البيت "، يبين هذا الالتقاء بين هذه الشخصيّات، ويعكس مدى الملحميّة الأسطوريّة التي بناها الطيب صالح في شخصيّاته الروائيّة :

" تصايح الناس أبشروا بالخير أبشروا بالخير* "... كان واقفاً في قلب الدائرة يهز فوق

(١) الطيب صالح، **ضو البيت/ بندر شاه**، دار الجيل، بيروت، دون تاريخ، ص١١١- ١١٣

(٢) **المصدر السابق**، ص١١٥

(٣) الطيب صالح، **عرس الزين**، ١١٢

* هذه العبارة قالها الزين في المشهد الأخير من الرواية، وكذلك مشهد الرقص الذي قيلت فية العبارة تكرّر

الراقصات، بسوط من جلد عجل البحر، ويتقافز الرجال في الحلقة للمبارزة فيضربهم كيفما يشاء ... مضى كالحلم وكأنه ما كان، لكنه ترك ابنه عيسى، الذي سار عليه فيما بعد اسم " بندر شاه " ولد بعد موته بثلاثة أشهر وجهه أسود مثل أمه، وعيونه خضر مثل أبيه، وهو في الناس نسيج وحده لا يشبه دا ولا دا ...ونحن على تلك الحال رأيت ضو البيت يضرب في اليم، متجهاً صوبنا وكان عمي محمود قد ضاع لا أرى له أثراً ... بعد ذلك هاج الناس وماجوا، بعضنا نزل الماء وبعضنا جرى على امتداد الشاطىء، وضوت المشاعل على الضفتين ونادى الناس من مكان إلى مكان ومن شاطىء إلى شاطئ، إلى أن صارت الدنيا كلّها تنادي في جوف الظلام " ضو البيت " انتظرنا يوماً بعد يوم، بين اليأس والرجاء نقول لعل وعسى، ولكن ضو البيت اختفى، لا خبر ولا أثر، ذهب من حيث أتي، من الماء إلى الماء ومن الظلام إلى الظلام *، وحسب الرسول يبكي ويقول " غير معقول، غير معقول ... كنّا نتذاكر ماذا حصل عند المغيب ذاك اليوم . عمي محمود قال إنه يذكر أنه لمح ضو البيت كأنه معلق بين السماء والأرض، يحيط به وهج أخضر . بعد ذلك لا يذكر إلا أنه وجد نفسه على الشاطىء كأنه يستيقظ من حلم ...(١)"

يمتد الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح خلال الرواية، ليبني الجزء الآخر من شخصيّة (ضو البيت) وهي شخصيّة " بندر شاه " وأبنائه الأحد عشر، وحفيده مريود ؛ ويبني الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح هذه الشخصيّات من خلال الرواية التي تروى على ألسنة الشخصيّات الثانويّة في الرواية، حيث تشترك هذه الروايات في تقديم الخبر ذاته عن طريق الحلم المتشابه، الذي يروي الخبر ذاته، ولعل هذا يشير إلى أن هذه الشخصيّات الممتدة في بعضها أصبحت من خلال الحسّ الأسطوري للكاتب تشكل "اللّاوعي الجمعي" لدى الناس وأن الشخصية التي بناها الطيب صالح نمت إلى الحد الذي جعلها تتمتع بالقدسيّة التي كانت تتمتع بها الأسطورة التي بناها هوميروس مثلاً حول شخصيّات مثل هكطور وفطرقل وأجاممنون أدوسيس وغيرهم من الشخصيّات التي بنها الحسّ الأسطوري عنده .

لقد حوّل هذا الحسّ -الذي سيطر على الطيب صالح في لحظة إبداعه شخصيّاته الرئيسة في رواياته- الشخصيّات إلى حالة "أنصاف الآلهة "التي كانت عند الأمم والشعوب الوثنيّة، فتحققت لدى الطيب صالح " أسطورة البطل، وهي الأكثر انتشاراً في العالم (٢)" إذ انتجتها العقليّة البشريّة في مرحلة من مراحل حياتها .

---

* مشهد اختفاء ضو البيت في ماء النهر هو ذاته مشهد اختفاء مصطفى سعيد، انظر الروايتين

(١) الطيب صالح، **ضو البيت /بندرشاه** مرجع سابق، ١٣٨ -١٤٤

(٢) كارل يونغ، **الإنسان ورموزه**، ترجمة عبد الكريم ناصيف، دار منارات للنشر، ١٩٨٧، ص ٨٧

" بندر شاه " وحفيده" مريود " وهما الامتداد الأسطوري لضو البيت، أصبحا الحلم الذي يتكرر لكل الناس، بندر شاه تُروى عنه الروايات التي يحملها أهل المكان والزمان، لا يستطيع أحد أن يجزم برواية كاملة عن هذه الشخصيّة، فهي غائبة في وجودها المادي حاضرة في وجودها الروحي[١]، محيميد، وعشا البايتات، والطريفي، يحلمون الحلم ذاته، لدرجة أن محيميد يكمل قصّة الحلم الذي حلمه الطريفي [٢]. ولعل جزءاً من هذا الحلم تقدمه الدراسة يبيّن الحسّ الأسطوري الذي غلّف شخصيّة " بندر شاه " وحفيده " مريود "، فقد جاء على لسان عشا البايتات :

" الشتاء الفائت ...وقف فوق رأسي . قال لي بنهرة " قوم ".شيخنا الحنين اللهمّ ارضى عنه ... قال قوم قلت له على وين يا شيخنا ؟ قال لي امش القلعة .قلتله الخرابات ؟ قال لي ما ها خرابات . امش القلعة تلقى قصر . قلت له قصر منو ؟ قال لي قصر بندر شاه قلت له بندر شاه يبقى منو ؟ قال لي واحد من سلاطين الدنيا الزائلة ... كان عنده ولد واحد وحداشر عبد ... تلقى باب مفتوح ادخله وامشي لحد ما تدخل ديوان . تلقى بندر شاه وولده ينتظروك . عندهم أمانة على شانك . لاتسلم عليهم، لاتتكلّم معاهم، لاتتلفت يمين، ولا شمال . أدخل استلم الأمانة وامرق . الحذر ثم الحذر تقول بم ولاّ بفم تدخل دار الهلاك وال يكوسَك ما يلقاك ...[٣]"

يكتمل الحلم ويرى عشا البايتات ما يصفه له الحنين، وينفّذ الوصيّة التي أوصاها إياه الحنين (الحنين هي الشخصيّة التي أحبت الزين ومنحته البركة في رواية عرس الزين). ثم يعود بالكنز، لكنه عندما يصحو من نومه لا يجده فيبكي، ما أقرب هذا الحلم مما فعله جلجامش، عندما نزل العالم السفلي ليبحث عن عشبة الخلود لحبيبته عشتار ! إنهما يشتركان في الحسّ الذي بنى هذه الرؤى إنه الحسّ الأسطوري .

يمتد الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح ليبني شخصيّة "مريود " باعتبارها امتداداً لشخصيّة الجد " بندر شاه "، إنه يلغي الزمن الحقيقي (الواقعي)، الذي يتباين من خلاله الناس فيما بينهم، من حيث قدرة الزمن على تغيير الجسد، إلا أن الحسّ الأسطوري عند الطيب صالح يسلب (الزمن) خاصيّته ولا يكون له أثر فيزيائي، فالحفيد، والجد لا يكبر أحدهما الآخر " كانا مثل أخويين توأمين كأنّهما اقتسما حصيلة أعمارهما بالتساوي، فلا هو يصغر جدّه ولا الجد يصغر حفيده. ما كان أعجب من ذلك !يتسابقان ويصلان معاً كتفاً بكتف ...[٤]"، "إن الزمن مقهور في الأسطورة : زماننا حركة تاريخيّة ذات ماض وحاضر ومستقبل، وزمان الأسطورة معجزة تسحق المسافات

(١) الطيب الصالح، **مريود**، ص ٥٠ -.

(٢) الطيب الصالح، **ضو البيت**: ٥٥- ٦٤، ٧٣ -٧٨، ١٠٥ -١١٠.

(٣) **المصدر السابق**، ص٧٣ -٧٤ .

(٤) **المصدر السابق**، ١٥.

والأبعاد وتعود إلى زمن الحلم [١]"

لقد ظهرت شخصيّة مريود في رواية ضو البيت/ بندر شاه ملازمة صورة الجد الأسطورية، إذ أخذت هذه الشخصيّة امتدادها الأسطوري في الأحلام التي كان يراها الناس من خلال الجد، كانت دائماً جالسة علي يمين الجد "بندر شاه [٢]" وهي في مرحلتها الأخيرة من الرواية تستقلّ في أسطوريّتها لتشكل الحلقة الأخيرة في سلسلة الشخصيّة الأسطوريّة الملحميّة التي بناها الطيب صالح.

يروي محيميد في رواية مريود ما يدور حول هذه الشخصيّة وعلاقتها مع الآخر، من خلال تقنية الاسترجاع Flash back المتداخلة، فهي شخصيّة أسطوريّة بكل ما للأسطورة من وجود روحي في حياة من يصنعها ويمجدها، إن محيميد، ممثلاً لروح الواقع يروي لنا قصّة الاختفاء لهذه الشخصيّة والأمل في عودتها إلى ما هو واقعي، وذلك على لسان مريم وانتظارها الزواج من مريود، تبدأ الرواية بهذا المشهد الأسطوري في اختفاء الشخصيّة (مريود)، ولعل مشهد الاختفاء هذا تكرر في كل الروايات التي قدمها الطيب صالح.

" ملأ صدره بالهواء، وترك وجهه يغتسل بنسيم الفجر .لكن روحه لم تنتعش . تريث قبل أن ينحدر في الأرض المسوّاة الممتدة، وراءها غابات النخيل . ووراء ذلك النهر، يلوح هنا وهنا بين فرجات الشجر . المنظر، كأنه محيميد يراه آخر مرة [٣]"

إن صورة الاختفاء التي صنعها الحسّ الأسطوري لدى الطيب صالح تنقل الاختفاء الجسدي إلى حضور روحي، يمتد عبر رؤيا ميتافيزيقيّة للأشياء، وتصل إلى مرحلة الاعتقاد بالرجوع لما هو غائب من أجل الخلاص، لقد مثّل مريود في غيابه الجسدي حالة من التهيؤ والاستعداد لدى الواقعي(مريوم)، من أجل الاستمرار في حالة الوجود المادي، إذ لا يستطيع ما هو واقعي ان يقوم بالدور الذي يؤديه الأسطوري في الفعل الروائي . مريوم تتفق على الزواج مع بكري (مجتمع واقعي)، لكنها تموت، وموتها هو حالة من الطقسيّة الأسطوريّة التي يستحضر فيها الغائب (مريود) ويصبح حضوره حالة من التلبس التي تخفي كل شيء وتحلّ محلّه، وتسبغ الواقعي بما هو أسطوري .

لقد تكرر مشهد الموت الأسطوري(لجين موريس) في رواية موسم الهجرة إلى الشمال من خلال المشهد الأسطوري لموت (مريوم)، إن القاسم المشترك بين الحدثين لهاتين الشخصيتين ما هو

---

(١) أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، مرجع سابق ، ص ١١٦

(٢) انظر: الطيب صالح، **مريود**، ص٥٧ – ٥٨، ٧٦

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٣

(أسطوري)، ويرى الدارس هنا أن يعرض المشهد الطقسيّ لموت(مريوم)، لبيان حضور الحسّ الأسطوري الذي بنى هذه الشخصيّة، ومنحها ديناميكيتها الروائيّة عند الطيب صالح :

"لم تكن بها علة، ولم تلزم فراشها غير يوم واحد، كأنها قررت أن ترحل فجأة، كأن كل الذي حدث لم يحدث، هو على يمينها وأنا على يسارها، وحدنا معها، كما أرادت، كانت خضلة مثل عروس، ليس بها شيء سوى بعض حبات العرق على جبهتها . كان وجهها متألقاً وعيناها تتلامعان مثل البروق . نظرت إلي أول وهلة كأنها لا تعرفني، ثم قالت وهي تنظر إلى محجوب :-

بس مريود لسه ما وصل .كيف يحصل الزواج ومريود لسه ما رجع من السفر "

حينئذ فهم محجوب، فأجهش بالبكاء . قال لها وهو يبكي : " مريود وصل . كل شيء حاضر للزواج قالت بفرح:-

" رجع ؟متين ؟"

قلت لها :-

" أنا مريود يا مريوم . طبعاً العقد يتم الليلة . كل شيء جاهز "

تمعنت في وجهي، وبان الغضب في عينيها، وعادت كما أذكرها منذ أربعين عاماً أو يزيد :-

أنت ما مريود . انت بكري . ابداً ما اتزوج بكري . أبداً . أبداً ...

قلت لها :-

انت "غبيانة ولاّ شنو يامريوم ؟"

قالت بصوت آخر كأنّها شخص آخر:-

العيون عيون مريود .والخشم خشم مريود . والحسّ حس مريود . لكين انت ما مريود. مريود أصغر، أبداً انت ما مريود . انت منو؟"... كانت مثل طائر . رفعها محجوب من نعشها فشهق ضوء المصابيح على حافة القبر، وسمعت هبوب أمشير تناديني بلسان مريم " لا شيء. لا أحد " خطا بها نحو القبر، فاعترضتُ طريقه ومددت يدي، نظر إليّ برهة، ورأيت عينيه ترقان وتغرورقان، فتركها لي . كانت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يمتد من بلد إلى بلد، ومن سهل إلى جبل . ولم يكن حلماً . أبداً كانت مريم نائمة على كتفي، سرت بها على ضفة النهر، إلى وقت الضحى فأيقضها لفح الشمس على وجهها انفلتت مني، قفزت في الماء، كانت عارية، أشحت عنها، ولكنني لم أطق صبرا فأدرت لها وجهي . نظرت فإذا هي بركة من الضوء، وكأن أشعة الشمس هجرت كل شيء وتعلقت بجسدها ... في تلك اللحظة عاد الشعاع إلى منبعه، وذهب الطيف لا أعلم إلى أين . ناديت بأعلى صوتي " يا مريوم . يا مريوم ." فعاد الصدى مجسّماً

بألسنة شتى " يا مريود . يا مريود " ....(١)"

إن الطقسيّة الأسطوريّة التي يقدمها الطيب صالح تخلق شخصيّة إشكاليّة حيث تتوزع هذه الشخصيّة بين لحظة وأخرى إلى حالة من عدم الثبات والتحول المستمر، إنّها حالة من التشكل المستمر، إنّها انتقال بين الموت والحياة، ".. ثم إذا شجرة طلح يلمع نورها . تهالكت عندها . فجأة أحسست بمريم .بعيد العشاء أو قبيل الفجر، لاأعلم . لكنني أذكر ظلاماً رهيفاً وضوءاً ينسكب على وجهي من عينيها، شربت منه حتى بلغ مني الظمأ غايته . قلت لها :-

" ألا أسير معك ؟ فإنني الآن أقوى. "

قالت لا. أنت تعود أدراجك وأنا أسير من هنا وحدي ."

قلت :" لكنني .."

قالت : " إنك لن تستطيع معي صبرا . فوراء هذه البيداء جبال . ووراء الجبال بحر . ووراء البحر لاذا ولاذا . النداء لي وحدي أنت تعود وأنا أمضي . " ....

قلت :- "إذا اجعلي لي آية "

قالت :" آيتك ماء . آيتك ماء . أبداً تتلفت خلفك آيتك أن تظل يقضان إلى آخر العهد . ستراني وسوف أعينك قدر المستطاع ...ثم أبعدت . وسمعت صوتها كأنه ينزل من السماء، ويحيط بي من النواحي كافّة، تطويه رياح وتنشره رياح :-

يا مريود . أنت لاشيء . أنت لا أحد يا مريود ...(٢)"

لقد أصبحت مريوم شخصيّة ميتافيزقيّة، تمنح الآخر كل شيء وتضع النهايات للواقع، ولعل هذا قد منح لكل الشخصيّات التي صنعها الطيب صالح في رواياته التي قدمتها الدراسة .

وبعد، " ... فأنا لاأزعم بأنّه توجد استنتاجات يمكن التمسك بها، ولكن من المستحيل كما أعتقد أن ندرك المعنى دون نظام (٣)" هذا القول لكلود ليفي ستراوس (Cloud Levi Strauss)، والدارس يتبنّاه في استنتاج ما ذهب اليه من أن الحسّ الأسطوري كان له الدور الأكبر في بناء الشخصيّة الروائيّة لدى الطيب صالح.

(١) الطيب صالح، **مريود**، ص، ٨٠ – ٨٣ .

(٢) **المصدر السابق**، ص ٨٣ – ٨٨ .

(٣) كلود ليفي ستراوس، **المعنى والأسطورة**، ص ٣١.

جماليات التشكيل المكاني
في مقامات بديع الزمان الهمذاني

د. عبدالله محمد عيسى الغزالي *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/٢/٤ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٥/١٦

ملخّص

ترك بديع الزمان الهمذاني مدينته همذان، رحالاً من مدينة إلى أخرى، بحثاً عن المدينة الأفضل، بعد انتشار مظاهر الفساد السياسي والاجتماعي خلال حكم البويهيين.

إن كثرة رحلات الهمذاني أكدت له أن المكان، سواء أكان عاماً أم خاصاً، كان واحداً، حيث انتشر اللصوص والعيارون والمحتالون والـمُكْدون. وجاءت الدراسة لإبراز جماليات المكان، للكشف عن المحتالين، وتنبيه الناس على السذاجة والغفلة، كي لا يقعوا ضحايا لهم. وركزت الدراسة على هيمنة المكان على باقي مكونات السرد في مقامات الهمذاني، وإبراز جماليات التشكيل المكاني: العام والخاص، مع التركيز على جماليات أبعاد المكان الزمنية، والاجتماعية، والفيزيائية، والنفسية، فضلاً عن إبراز جماليات المكان الفنية.

وانتهت الدراسة إلى بيان نجاح الهمذاني في توظيف ذلك كله في خدمة غاياته، الأخلاقية والتربوية والسياسية، في فضح المحتالين، والكشف عن حيلهم، والحد من انتشارهم، بعد أن وجدوا في كل مكان، لتكون مقاماته صرخة احتجاج فنية على سوء الأحوال في عصره، وتنبيهاً للناس على السذاجة والغفلة، وأخذ الحيطة والحذر من هؤلاء المحتالين.

Abstract

Aesthetics of Spatial Structure in Badii' Al-Zaman Al-Hadhani's *Maqamat*

Dr. Abdullah Al-Gazali

Badii' Al-Zaman Al-Hamathani left Hamathan city traveling from one city to another in search of better conditions after the spread of political and social corruption during the Buwayhids' rule. Al-Hamathani's voyages confirmed to him that space, whether it is public or private, was one and the same, as it was infested with burglars, bluffers and conspirators. This study aims to bring out the aesthetics of space, in order to uncover swindlers and warn people of falling victims to naivety and gullibility. It focuses on the predominance of space over other components of narration in Al-Hamathani's *maqamat* and the disclosure of the aesthetics of the spatial structure, whether it is public or private, along with highlighting the chronological, social, physical and psychological dimensions of space. The study concludes by showing how Al-Hamathani succeeds in putting all this to the service of his ethical, educational and political purposes. He does that by scandalizing swindlers who were everywhere and revealing their tricks. His *maqamat* were an artistic outcry against the corrupt conditions of his time and a warning for people to beware of these impostors.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت.

الفرضية:

تتغيا هذه الدراسة الكشف عن أحوال الدولة البويهية، السياسية والاجتماعية، بإيجاز، وأثرها في وضع بديع الزمان الهمذاني مقاماته. ولما كان الهمذاني رحالاً من مدينة إلى أخرى، ومن مكان إلى آخر، كانت الدراسة تحاول الكشف عن سر تلك الرحلات، وعما كان ينشد الهمذاني من ورائها، ومعرفة الأمكنة العامة والخاصة في مقاماته، وهل كانت مكاناً واحداً، بأشكال مختلفة أم لا؟ كما تركز الدراسة على الكشف عن علاقة المكان، في مقامات الهمذاني، ببقية المكونات السردية الأخرى، وإبراز جماليات التشكيل المكاني، وأبعاد المكان، فضلاً عن إبراز جماليات المكان الفنية أيضاً، ثم تكشف الدراسة أخيراً عن مدى نجاح الهمذاني في توظيف ذلك كله في خدمة غاياته وأهدافه، التي وضع مقاماته من أجلها.

١ - المفتاح:

ولد أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحيى الهمذاني، في مدينة همذان، الفارسية الجبلية الباردة، سنة ٣٥٨هـ/٩٦٩م، ولقبه بديع الزمان، وهو عربي الأصل، كما قال في رسالته الأولى إلى أبي العباس الفضل أحمد الإسفرائيني "..... إني عبد الشيخ، واسمي أحمد، وهمذان المولد، وتغلب المورد، ومضر المحتد، وعبد بهذه الصفه غريب نادر..." [(١)] وهو سُنّي المذهب، واتهمه الخوارزمي وغيره بالانتماء إلى مذهب الأشعريه، كما قال ياقوت الحموي".... وكان أحد الفضلاء والفصحاء، متعصباً لأهل الحديث والسنة، ما أخرجت همذان بعده مثله....، وكان في الحديث ثقة، ويتهم بمذهب الأشعريه.... [(٢)].

كان الهمذاني كثير الشكوى من همذان، مدينةً وصبياناً وشيوخاً، مما شجعه على حب الرحلة، والابتعاد عن همذان، رحالاً من مدينة إلى أخرى، في المدن الفارسية، قال عن همذان:

همذان لي بلد أقول بفضله ... لكنه من أقبح البلدانِ
صبيانه في القبح مثل شيوخه ... وشيوخه في العقل كالصبيانِ [(٣)]

ولربما كانت وفاة أبي عامر، عدنان بن محمد الضبي، دافعاً دفع الهمذاني لبداية رحلته،

(١) الأحدب الطرابلسي، إبراهيم أفندي (ت ١٣٠٨هـ / ١٨٩١م): **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، دار التراث، بيروت، دون تاريخ، ص٨-٩.

(٢) الحموي، ياقوت (ت ٦٢٦ هـ / ١٢٢٩م): **معجم الأدباء**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دون تاريخ ، ج٢، ص١٦٢.

(٣) الحموي، ياقوت (ت ٦٢٦ هـ / ١٢٢٩م): **معجم البلدان**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧، ج٥، ص ٤١٧.

بعيداً عن همذان، وهو في أول العقد الثالث من عمره، حيث توجه إلى مدينة هَرَاة سنة ٣٨٠هـ/٩٩٠م. وفي ذلك قال الهمذاني:

يا زفرة لي لايكاد أزيزها	يسع الضلوع إليك يا همذانُ
قسماً لقد فقد الفراق لي امْرأً	ليست تجود بردِّه البلدانُ
يا دهر إنك لا محالةَ مزعجي	عن خطتي ولكل دهر شانُ
فاعمد براحلتي هراة فإنها	عدن وأنت رئيسها عدنانُ(١)

ثم ترك هَرَاة، وظل رحالاً متنقلاً في المدن الفارسية، فنزل الري عند الصاحب بن عباد، وزير الدولة البويهية، ثم رحل إلى جُرجان، عند أبي سعيد محمد بن منصور، ثم غادرها إلى خُراسان، ثم رحل إلى نيسابور سنة ٣٨٢هـ/ ٩٩٢م، عند الأمير أبي نصر الميكالي، حيث ناظر عالم العصر في ذلك الزمان، أبا بكر الخوارزمي، وانتصر عليه في تلك المناظرة. ثم اعتكف في نيسابور، بعد أن حجزه الثلج،فألف مقاماته الواحدة والخمسين، وألقاها على تلاميذه ومحبيه، الذين تلقوها بقبول حسن، ثم نراه ترك نيسابور بعد عام واحد، سنة ٣٨٣هـ/ ٩٩٣م إلى سجستان، بعد أن بدأ القتال بين السامانيِّين والغزنويين، ونزل ضيفاً على الأمير خلف بن أحمد، الذي أعجب به، وألف فيه ست مقامات، ربما تكون مختلفة عن بقية المقامات. وظل الهمذاني رحالاً، فترك سجستان إلى هَراة عند محمود الغزنوي " وألقى عصاه بهراة، فاتخذها دار قراره، وصاهر بها أبا علي الحسين بن محمد الخشنامي... وانتظمت أحواله بمصاهرته، واقتنى بمعونته ضياعاً فاخرة، وحين بلغ أشده وأربى على أربعين سنة، ناداه الله فلباه..." (٢)

وهكذا كان الهمذاني رحالاً متنقلاً، في المدن الفارسية، خلال فترة حكم الدولة البويهية، التي استمرت من سنة ٣٣٤هـ/ ٩٤٥م إلى سنة ٤٤٧ هـ /١٠٥٥م، فيما كانت الخلافة العباسية قائمة في بغداد.

وربما شكلت الرحلة، وحب الترحال، المكون الأول الذي دفع الهمذاني إلى تسجيل مشاهداته

---

(١) الهمذاني، أبو الفضل أحمد بن الحسين، بديع الزمان (ت ٣٩٨هـ/١٠٠٨م): **الديوان**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٣٧، وانظر الأبيات عند النيسابوري، أبو منصور، عبدالملك الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ / ١٠٣٨م)، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية،١٩٨٣، ج٤ ص ٣٣٤.

(٢) الحموي، **معجم الأدباء**، ج٢، ص١٦٧. وتجدر الإشارة إلى أن المصادر والمراجع لم تتفق على ترتيب المدن التي زارها، غير أني اعتمدت على ما أورده الدكتور شوقي ضيف، الذي يبدو أنه وثق خط رحلة الهمذاني من أوله إلى آخره، انظر: ضيف، شوقي، **المقامة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤، ص١٣ وما بعدها، الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج٤، ص٢٩٣ وما بعدها، الحموي، **معجم الأدباء**، ج٢، ص١٦١ وما بعدها، والزركلي، خير الدين، **الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين**، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ج١، ص١١٥.

في تلك المدن التي زارها حقيقة.

فما مشاهداته الشخصية ؟ وكيف رأى الهمذاني تلك المدن ؟ وما أبرز المظاهر السياسية والاجتماعية والثقافية التي وقف عليها ؟ وكيف بدا ذلك كله في مقاماته ؟

في الوقت الذى بقيت الخلافة العباسية في بغداد انشق بعض القواد، العرب والأتراك والفرس، وكونوا دويلاتهم في شرق بغداد وغربها، كالدولة المروانية، والسامانية، والزيارية، والحمدانية، والبويهية، والغزنوية، والفاطمية. وامتد حكم البويهين من سنة ٣٣٤هـ/٩٤٥م إلى سنة ٤٤٧هـ ١٠٥٥م، في العراق وشرقه،ولا سيما خوارزم، وشيراز، وخراسان، وهمذان، والري، وأصبهان، والأهواز، وجرجان، وطبرستان.

إن قيام الدولة البويهية جاء بعد صراعات عنيفة بين السنة والشيعة، ولا سيما في أثناء خلافة المتوكل، المقتول سنة ٢٤٧هـ /٨٦١ م الذي حارب الشيعة وقرب الأتراك. وعلى الرغم من حب البويهيين للعلم وتشجيعهم للعلماء، وشهرة عضد الدولة البويهي بالشعر، واستيزارهم الكتاب والأدباء مثل ابن العميد، والصاحب بن عباد، فإن فساداً كبيراً وقع في الكثير من المدن هناك، نتيجة كثرة الحروب والفتن في بغداد، وشرقها. فعن حوادث سنة ٣٦٢هـ / ٩٧٣م ذكر ابن الأثير حريق الكوفة بقوله: " في هذه السنة في شعبان احترق الكرخ حريقاً عظيماً... وكان عدد من احترق فيه سبعة عشر ألف إنسان، وثلثمائة دكان، وكثير من الدور، وثلاثة وثلاثين مسجداً، ومن الأموال مالا يحصى..." (١).

كما حدث الكثير من الحروب والفتن، وعمليات النهب والسرقة، أيام الدولة البويهية، التي عاشها الهمذاني، ولا سيما أيام عضد الدولة، الذي خاض حروباً كثيرة مع خصومه في بلاده، مع بختيار، وحسنويه، وقابوس، والأكراد. يقول ابن الأثير في حوادث سنة ٣٦٩هـ/ ٩٧٩م: "... وفيها كانت فتنة عظيمة بين عامة شيراز من المسلمين وبين المجوس، نهبت فيها دور المجوس وضربوا وقتل منهم جماعة، فسمع عضد الدولة الخبر فسير إليهم من جمع كل من له أثر في ذلك، وضربهم وبالغ في تأديبهم، وفيما أرسل سرية إلى عين التمر وبها ضبة بن محمد الأسدي، وكان يسلك سبيل اللصوص وقطاع الطريق...، وكان قبل ذلك قد نهب مشهد الحسين..."(٢). ولقد صاحب هذه الحروب والفتن انتشار اللصوص والعيارين، والمحتالين، في مجتمع الدولة البويهية، كما هو في بغداد أيضاً. وظهرت آنذاك طبقة واسعة من العامة، السُذج

---

(١) ابن الأثير، على بن محمد (ت ٦٣٠ هـ / ١٢٣٣م): **الكامل في التاريخ**، ط٣، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٠م، ج٧، ص٤٩.

(٢) **المصدر السابق**، ج ٧، ص ١٠٢- ١٠٣.

النازحين من القرى إلى المدن الكبرى، وكانوا صيداً سهلاً لهؤلاء اللصوص والعيارين والمحتالين.

ولا شك أن بديع الزمان الهمذاني عاش هذه الظروف السياسية، وما صاحبها من الفتن والحروب، وكثرة المحتالين والسذج من عامة الناس. وبطبيعة الحال لم يقبل الهمذاني كل ذلك الفساد السياسي والاجتماعي في بلده،فجاءت مقاماته صرخة احتجاج فنية، لتنبيه الناس على خطر انتشار ظاهرة الاحتيال والكُدية في مجتمعه. وعلى الرغم من أن مقاماته وضعت بأسلوب ساخر غير أنها حملت في طياتها نقداً عنيفاً لوأد ظاهرة الاحتيال والكُدية، التي أصبحت ظاهرة اجتماعية بارزة في عصره.

إن الاحتيال والكُدية ظاهرتان قديمتان عرفتهما المجتمعات الإسلامية قبل الهمذاني، وظلت نشطة في عصر الدولة البويهية، عصر الهمذاني، واستفحل أمرهما مما دفع البويهيين إلى احتوائهم. فبعد عجز البويهيين عن القضاء على العيارين " شرعوا يستقطبون بعض زعماء العيارين، ممن لهم طموح سياسي من مثل " ابن حمدي " " وعمران شاهين " " وضبة بن محمد الأسدي " "وابن مروان " و ددا بن فوذلا " وغيرهم..." [(١)]، ولم يقف الأمر عند هذا فقط بل استفحل أمرهم أكثر من ذلك، حتى أصبحوا خطراً على السلطان وسلطانه، فأقر بلصوصيتهم "فلم يملكوا إلا أن يعترفوا بهم...، ويقروهم على لصوصيتهم، فيتحولون حينئذ من متمردين خارجين على القانون إلى "لصوص رسميين "...." [(٢)]. ولما كانت السلطة قد استمالت هؤلاء العيارين والمحتالين واللصوص، وأعطتهم صفة رسمية، فإن العامة قد أحبوهم، وعدوهم طبقة اجتماعية مقبولة بينهم، وكأنهم بمثابة اللصوص الشرفاء الذين يسرقون الأغنياء انتصاراً لطبقة الفقراء [(٣)]. وعلى الرغم من أن الاحتيال والعيارة والشطارة تتسم بشيء من الفروسية من خلال سرقة طبقة معينة غنية في المجتمع، فإن الكُدية لا تلتزم بالاحتيال على طبقة معينة، ولأناس معينين، فهي احتيال على طبقات الناس في المجتمع كافة، والـمُكْدي يدخل كل الأماكن، حتى الخاص والمقدس منها، ليمارس خداعه وحيله في سلب أبسط الناس وأفقرهم. والدراسة لا تهدف إلى تناول تلك المصطلحات، وعقد مقارنة بينها، بقدر ما تؤكد انتشار ظاهرة الشطار والعيارين واللصوص والـمُكْدين في العصر البويهي، على المستويين: الرسمي والشعبي.

إن هذه الظواهر الاجتماعية أنتجت أدباً، حيث وُضِعت المؤلفات في ذكر أخبار الشطار

---

(١) النجار، محمد رجب. **حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي**، دراسة تاريخية وأدبية وفولكلورية، ط٢، الكويت، ١٩٨٩ م، ص ١٢٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص٧٩ وما بعدها، حيث أفرد النجار فصلاً كاملاً تحت عنوان: " العيارين والثورة على الدولة والمجتمع ".

والعيارين والـــمُكْدين، ونوادرهم، وأسمائهم، وأسماء شعرائهم، وأشهرهم أبو دلف الخزرجي، والأحنف العكبري، حيث ضمّن الهمذاني بعض مقاماته بمضامين شعرهما، كحيل أهل الكُدية التي أوردها في المقامة الرصافية.

كما انتشرت في الدولة العباسية ظاهرة الليالي، ومجالس السمر، والظَّرْف والظُرُفاء، وكانت أخبار هؤلاء الــمُكْدين ونوادرهم وطرائفهم مادة مسلية لتلك الليالي. وكان بديع الزمان الهمذاني واحداً من هؤلاء الذين وضعوا تلك الأخبار والنوادر والطرائف في شكل أدبي جميل، وبلغة حية مموسقة، في قالب سردي، له مكوناته السردية، حتى عده النقاد المعاصرون جنساً أدبياً مستقلاً.

وبذلك نستطيع الزعم بأن بديع الزمان الهمذاني سجل ظاهرة اجتماعية انتشرت فـــي عصره، وهي ظاهرة الكُدية، وأراد نقدها، وتنبيه العامة على خطر انتشارها، وذلك بصياغتها بشكل مقامات سردية، لها مكوناتها الخاصة بها، لتكون جنساً أدبياً، يُزادُ على الأجناس الأدبية الأخرى، التي سجلت ظواهر اجتماعية، وغير اجتماعية، وفقاً لمكوناتها السردية الخاصة بها.

٢ - البنية السردية لمقامات الهمذاني:

تعد المدينة في مقامات الهمذاني بنية سردية صغرى، ويكوِّن مجموع تلك المدن، التي جرت أحداث المقامات فيها، البنية السردية الكبرى لمقامات الهمذاني.

وكما أن الــمُكْدي يرحل من مدينة إلى أخرى، وينتقل من مكان إلى مكان، حتى لا يعرفه الناس فينكشف أمره، فإن الهمذاني كان رحالاً من مدينة إلى أخرى، متنقلاً من مكان إلى آخر، من خلال شخصيتين سرديتين صنعهما، ليؤديا دورهما السردي: هما: الرواي/السارد عيسى ابن هشام، والبطل / الإسكندري، فيما تحول هو/ السارد الحقيقي، شاهداً.

لم يسم الهمذاني واحدة من مقاماته بالمقامة الهمذانية، على الرَّغْم من أن إحدى وعشرين من مقاماته حملت أسماء بعض المدن والمناطق والبلدان. ويبدو أن مرد ذلك هو ضيقه ببلده الذي وُلد فيه، وتعلم، وعاش فيه، حتى الثانية والعشرين من عمره. وقد صور بلده همذان تصويراً دل على ضجره منها، ومن ناسها كباراً وصغاراً، كما تقدم(١).

وكانت همذان باردة شديدة البرودة، قال عن بردها عبد الله بن المبارك متأففاً:

أقـــول لـــــه ونـــــحن علـــى صـــلاء ... أمـــا للنـــار عنـــدك حَـــرُّ نـــــــــار؟
لـــئن خيـــرت فـــي البلـــدان يومـــاً ... فمـــا همـــذان عنـــدي بالخيـــار(٢)

(١) أورد هذين البيتين الدكتور شوقي ضيف، وعلق عليهما بقولـــه: " ما يدل على أنه لم يكن معجباً بها " انظر، ضـــيف، **المقامة**، ص١٤، والبيتان عند الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤١٧.

(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص٤١٣.

كما كانت همذان فقيرة، على حسب ما أنشد والد ابن السرح :

النـــارُ فـــي همـــذان يبـــرد حرُّهـــا والبـــردُ فـــي همـــذان داءٌ مُـــسقِمُ
والفقرُ يُكتم فـــي بـــلادٍ غيرهـــــــا والفقرُ في همذان مـــالا يُكتَـــــمُ(١)

وعند قراءة رسائل الهمذاني لاحظت جفوة شديدة بين الهمذاني ووالده، كقوله عن والده:"..... ولعمري لقد قضى سيدنا ذاته في أمري، وفعل ما لم يفعله غيره بغيري، ثم قسا قلبه، وجفت رحمُهُ وانقطعت كتبه بعدما تواترت عِداته بالزيارة، فإلى الله المشتكى..." (٢). وكتب الوالد إلى ولده واصفاً إياه بالعاق، وبسوء معاملة الوالد:" جعلني الله فداك، إن كان للفراق غاية فقد بلغتها وزدت، أو للعقوق مطية فقد ركبتها أو كِدت، وإن كان صدرك ينبوع صبر وقلبك جلمود صخر فقد آن له أن يلين، ولك أن تذكرني في الذاكرين، جُعِلْتُ فِداك ما كان أبوك امرأ سوء يعامل بما عاملت، ومُسْلِف شر يُقابل بما قابلت، فما هذه البذاءة..." (٣).

إن ضجر الهمذاني من شيوخ همذان وصبيانها، وشدة بردها، وفقرها، والجفوة الواقعة بينه وبين والده هي الأسباب التي دفعته إلى الرحيل عن همذان، والسفر متنقلاً جسدياً، بين مدن تلك البلاد الفارسية. كما أن كثرة الحروب والقتل والفتن في تلك البلاد، وما صاحبها من انتشار اللصوص والمحتالين والــمُكْدين دفع الهمذاني إلى معاودة الرحلة إلي بلاد أخرى، لعلها تكون أفضل حالاً. غير أن الحقيقة التي شاهدها الهمذاني هي تكرار المأساة، في كل مدينة حط رحاله فيها، فامتلأت نفسه حسرةً وكمداً على فساد الحياة السياسية والاجتماعية في عصره، وقد اختزل ذلك كله في نفسه. وعندما حبسه الثلج في نيسابور، سنة ٣٨٢هـ /٩٩٢م، حوَّل مشاهداته في البلاد التي زارها، وما رآه من فساد سياسي واجتماعي، وانتشار أصحاب الحيلة والكُدية، إلى صرخة احتجاج فنية، فوضع مقاماته، ناقداً مجتمعه، محذراً العامة من خطر الــمُكْدي المحتال، الذي جعل منه شخصية نمطية، تتكرر في مقاماته بأشكال مختلفة، وتدخل كل الأماكن، دون استئذان؛ لأن الناس قد ألفوها. ويجب ألا نُغفل جانباً آخر في مجتمع الهمذاني، حَرَصَ على إبرازه في مقاماته، وهو ازدهار الحياة الفكرية، وكثرة المجالس الأدبية، وما دار فيها من مناظرات، ومثاقفات، وأسمار شعرية، فضلاً عن انتشار ظاهرتي: الزهد والمجون. ولم يختلف الأمر عند الهمذاني، في أسباب حسرته وكمده، هنا أو هناك، فقد انتشر الــمُكْدون المحتالون في جميع هذه الأماكن، فهم موجودون

(١) الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص ٤١٣.
(٢) الأحدب الطرابلسي، **كشف المعاني والبيان**، ص ٤٤٨.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٤٤٨.

في مجالس الوعظ، ومجالس الزهد، وفي المساجد والخمارات، وفي الأسواق والمطاعم والحوانيت والبيمارستانات والحمامات، إنهم موجودون في كل مكان.

فما هذه الأمكنة ؟ وكيف أضفى التشكيل المكاني بُعداً جمالياً لمقاماته ؟

من هنا نستطيع أن نحدد أبعاد المكان عند الهمذاني، في مقاماته، فلاشك أن قبح صورة همذان وأهلها في متخيل الهمذاني، والجفوة بينه وبين والده، شكلتا بُعداً نفسياً للمكان، تَكوَّن في وجدانه منذ أن كان طفلاً صغيراً.

كما أن فساد الحياة السياسية، في العراق وفارس، وكثرة الحروب والفتن والقتل والحرائق، أعطت بعداً سياسياً رافضاً للمكان، وهذا أمر كشف عنه كثرة رحلاته من مدينة إلى أخرى، وعدم الاستقراره عند واحد من الوزراء والأمراء الذين نزل عندهم.

كما أن كثرة المحتالين والـمُكْدين، وتكوينهم طبقة اجتماعية قبلها الناس، واعتراف السلطة الحاكمة بهم، وتكرار أنماط الناس في كل مجتمع يحط به، أعطى المكان بُعداً اجتماعيا، رفضه الهمذاني، وحاول التنبيه على شروره.

وعلى الرغم من ذلك كله لم ينس الهمذاني أن لتلك المدن / الأماكن تاريخاً طويلاً، كان مشرقاً، بمن كان فيه من العلماء والفضلاء، وبما عُرِف عن المدينة من قدم وعراقه وجمال طبيعي، فكوَّن ذلك بعداً تاريخياً للمكان عنده.

كما لم يستطع أن يغفل الحياة الأدبية والفكرية النشطة في عصره، أو ينس الأدباء والشعراء والمتكلمين، أصحاب الأخبار، الذين امتلأت بهم مجالس السمر والمثاقفة والمناظرة التي أحب، فأعطى ذلك كله بُعداً أدبياً للمكان.

لقد بدت هذه الأبعاد المكانية واضحة في مقامات الهمذاني، وكانت الأساس الذي بنيت عليه جماليات المكان وتشكيلاتها المختلفة.

كانت القضية الأولى عند الهمذاني هي قضية المكان، فهمذان المكان / الموطن لم يَرُق له، لا في مظاهر الحياة السياسية، التي امتلأت حروباً وقتلاً وخراباً، ولا في المظاهر الاجتماعية، حيث انتشار الـمُكْدين المحتالين، في كل مكان، فترك همذان، المكان الذى أحب، ولم يحب ما فيه من فساد، بحثاً عن مكان آخر،أكثر أمناً سياسياً، ونقاء اجتماعياً، لكن المأساة تتكرر عندما يكتشف في كل مرة أن المكان واحد؛ لذا نرى أن إحدى وعشرين مقامة من مقامات الهمذاني تحمل أسماء مدن ومناطق وبلدان.

لم يكن المكان عند الهمذاني، في مقاماته هندسياً تحكمه المساحة، من حيث الطول والعرض

والارتفاع [١]، بل كان الهمذاني يختزل المكان في عميق وجدانه، مكوناً معه علاقة حب وخوف، في آن واحد. فهو يحب تلك الأمكنة،ويحب ناسها البسطاء من ناحية، ويخاف عليها من الـمُكْدين المحتالين من ناحية ثانية، إن هذه الثنائية في الحب والخوف، وإن كانت في اتجاهين متضادين، فإنها كانت الملهم الأول للهمذاني، والسر الذي يفسر رحلته من مكان إلى آخر، بحثاً عن المدينة التي طالما حلم بها، ورسمها في خياله. لقد عاش الهمذاني صراعاً عنيفاً بين الذات والمكان، في محاولة توفيقية منه، بين حب المكان وكره ما فيه. غير أن الصراع يتجدد في كل مكان / مقامة، عندما يرى أن المأساة تتكرر، والمكان أصبح نمطياً، بجميع مكوناته الآساسية، ونماذجه البشرية، ليعاود الرحلة، حتى تنتهي المقامات، الواحدة والخمسون، ويظل المكان ممتدا، وتظل المأساة قائمة.

٣ - جماليات المكان والمكونات السردية للمقامة:

إذا كان " البطل هو البؤرة التي تجذب وقائع الحكاية إليها " [٢] فإن المكان يعد المركز الذي تتكثف فيه المكونات السردية للمقامة. وتظهر جمالياته، عند الهمذاني في مقاماته، بعلاقة المكان بالمكونات السردية الأخرى.

٣-١- جملة استهلال السرد:

تعد جملة الاستهلال السردي "حدثنا عيسى بن هشام قال" مكوناً سردياً مهماً من مكونات السرد في المقامة الهمذانية. وهي الأداة الفنية التى يسند السارد الحقيقي المجهول / الهمذاني مهمة السرد إلى السارد المعلوم / عيسى بن هشام، ليتنحى الهمذاني شاهداً، وتبدو جماليات المكان من خلال خلق جملة استهلال السرد، فالسارد المعلوم / عيسى بن هشام ينشئ عبارته الاستهلالية في مكان لابد أن يكون مجلس تعليم، إن صح خبر تأليف الهمذاني لمقاماته ليلقيها على طلابه في نيسابور، بعـــد أن حبسه الثلج هناك، أو أن يكون المكان مجلس سمر ثقافي. إن طبيعة المكان، سواء أكانت تعليمية، أم سمرية، تتطلب سرداً، لا بد من أن ينطلق من عبارة استهلال السرد، وافتتاحه، لتبدأ الحكاية، وتتحقق الغاية السردية من وراء ذلك السرد المقامي.

٣-٢- الموضوع:

تعد الكُدية، واحتيال الـمُكْدي على السُذج والبسطاء من عامةالناس، الموضوع الأساس

(١) ذهب باشلار إلى أن جماليات المكان تستبعد " الإشارة إلى الأشكال الهندسية البسيطة " بل تبدو من خلال العلاقة النفسية مع المكان. انظر في ذلك: باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤م، ص ٦٧، ضمن الفصل الثاني: البيت والكون.

(٢) إبراهيم، عبدالله، **السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، ط١، المركز الثقافي العربـــي، بيروت، الدار البيضاء،، ١٩٩٢م، ص ٢٠٧.

لمقامات الهمذاني، في الغالب، باستثناء " مقاماته الست التي كتبها ليشيد فيها بخلف بن أحمد، صاحب سجستان، فإنه لم يجعل موضوعها الكُدية "[1] والكُدية، التي أصبحت السمة الأبرز في الحياة الاجتماعية في عصر الهمذاني، ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمكان، سواء أكان عاماً كالمدينة، أم خاصاً محدداً كالبيت، أو المسجـــــد، أو البيمارستان، أو المطعم، أو الحانة، أو غيرها. ففي المقامة الأزاذية ظهر الــمُكْدي / الإسكندري في سوق بغداد، وفي الأسواق يكثر الــمُكْدون المحتالون، كما يكثر السذج والبسطاء من الناس،ممن تنطلي عليهم حيل المحتالين، وهنا تبدو جماليات المكان / السوق في تكوين الخيال السردي سيميائياً لدى القارئ، الذي أيقن، منذ بداية المقامة، بقرب وقوع عملية احتيال من مُكْدٍ، على مَنْ في السوق من البسطاء والسُذج من الناس. ولم يتأخر السارد / عيسى بن هشام حتى اقترب من البطل الــمُكْدي / الإسكندري، دون أن يعرفه، حيث اقترب من بائع فواكه ورطب:

" قد لَفَّ رأسه ببرقع حياءً، ونَصَبَ جسده، وبسط يده، واحتضن عياله، وتأبَّط أطفاله وهو يقول..........:

ويْلي على كَفَّيْن من سَوِيقِ أو شـــحمة تُـــضرَبُ بالـــدَّقيقِ
أو قَصْعةٍ تُملأ من خِرْدِيقِ يفثأُ عنَّـــا سَـــطوات الرِّيـــقِ" [2]

وبذلك تَشَكَّلَ موضوع المقامة / الكُدية من خلال المكان / السوق.

٣-٣- الشخصيات

أوكل السارد الحقيقي / الهمذاني مهمة السرد إلى عيسى بن هشام، وأوكل إلى الإسكندري مهمة البطولة، في الكُدية والاحتيال، وأذن له أن ينطلق حاضراً، دون استئذان، في كل مكان. وبدا واضحاً، بالنسبة لي، أن المكان أوجد البطل الــمُكْدي / الإسكندري، إذ إن طبيعة المكان / السوق، أو المسجد مثلا تُنبئ بوجود الــمُكْدين المحتالين. كما أن المكان شَكَّل هيئات الــمُكْدين، كقوله في المقامة المكفوفية يصف الإسكندري؛ وقد لقيه، دون أن يعرفه، في رقعة فسيحة، في بلاد الأهواز:

"...حتى وصلتُ إلى الرجل، وسرَّحتُ الطَّرف منه حُزُقَّةً كالقَرَنْبي ، أعمى مكفوف، في شَمْلة صوف، يدور كالحُذروف، متبرنساً بأطول منه، معتمداً على عصا... "[3].

(١) ضيف، **المقامة**، ص ٢٥.

(٢) الهمذاني، أبو الفضل، أحمد بن الحسين، بديع الزمان (ت ٣٩٨هـ / ١٠٠٨م): **شرح مقامات بديع الزمـــان الهمـــذاني**، حققه وشرحه، يوسف البقاعي، ط١، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٠م، ص ١٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٥٧.

كما أسهم المكان في رسم الأبعاد النفسية للمُكْدي، كقوله في المقامة المكفوفية، يصف حال الأعمى، السالف ذكره، بقوله:

"........ معتمداً على عصا فيها جَلاجل، يخبط الأرض بها على إيقاعٍ غَنِجٍ، بلحن هَزِجٍ، وصوتٍ شَجٍ من صدرٍ حَرِجٍ، وهو يقول:

يـــا قـــومُ أثقـــل دينى ظهري ... وطـــــالبتني طَلَّتِـــــي بـــــالمَهْرِ

أصبحتُ من بعد غنى ووَفْرِ ... ساكنَ قفرٍ وحليـــفَ فَقْـــرِ..."[1]

إن هذه الشخصية، بهذه الهيئة،والحالة النفسية، كوَّنها المكان؛ إذ لا يمكن لها إلا الوجود في هذه الرقعة الفسيحة، حيث يجتمع عامة الناس. أما عندما يكون المحتال قاضياً، في جامع، يوم الجمعة، فلا بد أن يظهر بهيئة يُشَكِّلها المكان، كما في المقامة النيسابورية، حيث وصف القاضي وقد لبس القلنسوة، وعمامة أهل السنة:

".... ولما قضيتها اجتاز بي رجل قد لبس دَنِّيَةً، وتحنَّك سُنِّيَةً...." [2].

٣-٤- الزمن

ارتبط زمن الحدث، في مقامات الهمذاني، بالمكان ارتباطاً وثيقاً أيضاً، وهو غير زمن سرد الحدث، الذي يكون أقصر من زمن الحدث نفسه. إن مكاناً حُدِّدَ لشرب الخمر، مع إخوان في سهرة، ليحدد زمان تلك السهرة، الذي قد يطول حتى الصباح، لا أطول. وهذا هو السارد / عيسى بن هشام حدد زمن السهرة في المقامة الخمرية بقوله:

"....... واجتمع إليَّ في بعض لياليَّ إخوان الخلوة، ذوو المعاني الحلوة، فما زلنا نتعاطى نجوم الأقداح، حتى نَفِد ما معنا من الراح.... فلما أخذنا في السَّبْح، ثَوَّبَ مُنادي الصُّبح......" [3].

أما في المقامة الوصية، حيث أوصى الإسكندري ابنه، فقد أجلسه في مجلس / مكان ومضى يوصيه :

"...... يابُني إني وإن وثقت بمتانة عقلك، وطهارة أصلك، فإني شفيق، والشفيق سَيِّئُ الظن....." [4].

واستمرت وصية الإسكندري لابنه لأقل من عشر دقائق، ولا شك أن المكان هنا، وهو مجلس

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٥٧ - ٥٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٥١.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٧٨- ١٧٩.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٥٤.

وصية، لا يتطلب أكثر من ذلك الزمن، وهو ما تنبأ به المسرود له عندما عرف المكان، وما خُصِّص له.

٣-٥- السرد والحوار:

ظهرت جماليات المكان من خلال السرد والحوار أيضاً، فمنذ بداية المقامة ارتبط السرد بالمكان ارتباطاً وثيقاً؛ إذ لا يكون السرد إلا في مكان ما، فالسارد / عيسى بن هشام انطلق، في بداية المقامة، ليسرد من مكان، هو مجلس السرد، فبدأ سرده مستخدماً الفعل الماضي، بعد أن أسند إليه مهمة السرد السارد الحقيقي / الهمذاني، وذلك باستخدام جملة استهلال السرد " حدثنا عيسى بن هشام قال ". ولما كان السارد / عيسى بن هشام رحَّالاً، من بلد إلى بلد، ومن مدينة إلى مدينة، وجوَّال آفاق، فإن سرده ارتبط بالمكان، الذي حل فيه، بعد أن ترك مكاناً أبى أن يبقى فيه. ومنذ المقامة الأولى / القريضية التزم الهمذاني بربط السرد بالمكان، وحالة الرحلة الدائمة، حيث قال بعد عبارة استهلال السرد:

"... **طرحتني النوى مطارحها حتى إذا وطئت جُرجان.....**" (١).

وفي المقامة الثانية / الأزاذية ربط فعل السرد بالمكان أيضاً بقوله، بعد عبارة استهلال السرد:

"... **كنت ببغداذ، وقت الأزاذ، فخرجت......**" (٢).

وفي المقامة الثالثة / البلخية ربط تجارته بالأنسجة القطنية بفعل ماض، لينطلق سرده، بعد عبارةاستهلال السرد بقوله :

"... **نَهَضَتْ بي إلى بلْخَ تجارة البَزِّ، فوردتها وأنا بعذرة الشباب...**" (٣)

كما ظهرت جماليات المكان بتأطيره الحوار بين الشخصيات أيضاً، واختيار مفرداته اللغوية، ومستواه الثقافي، المناسب للشخصية. فحوار بين الـمُكْدي / الإسكندري و محاوره، في سوق المربد في البصرة، لابد أن يكون بلغة عربية قاموسية، صعبة الفهم على المبتدئ، حيث قال:

"**.... أنا رجل من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية، قد وطأني الفضل كَنَفَه، ورحَّب بي عيش، ونماني بيت، ثم جَعْجَعَ بي الدهر عن ثَمَّةٍ ورَمَّة، وأتلاني زغاليل حُمْر الحواصل:**

**كـــأنهم حيـــات أرض مَحْلَـــةٍ		فلـــو يعضُّـــون لَذَكَـــى سَـــمُّهُمْ**

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٤.

إذا نزلنـــا أرســـلوني كاســـباً وَإِنْ رَحَلْنَـــا رَكَبـــوني كُلُّهُـــمْ

ونشزت علينا البيض، وشمست منا الصُّفر، وأكلتنا السُّود، وحطمتنا الحُمْر، وانتابنا أبو مالك، فما يلقانا أبو جابر إلا على عُفْر....." [(١)].

أما حوار بين شحاذين، في مكان ضمهم، في بغداد، فلابد أن يكون مناسباً لمستواهم الثقافي السيِّئ، ولغتهم المبتذلة، بل تحول الحوار إلى شتائم، بين الإسكندري / الشحاذ وشحاذ آخر، في المقامة الدينارية، حيث تَشاتَمَا ليفوز الأقذع شتماً بدينار: -

"..... فقال الإسكندري: يا بَرْد العجوز، يا كُربة تموز، يا وَسَخ الكوز، يا درهماً لا يجوز، يا رَمَد العين، يا غداة البَيْن، يا فِراق الـــمُحِبِّين، يا ساعة الحَيْن، يا مقتل الحسين....وقال الآخر: يا قرَّاد القرود، يا لَبُود اليهود، يا نكهة الأسود، يا عَدَماً في وجود، يا كلباً في الهِراش، ويا قِرداً في الفراش، يا دخان النّفط، يا صنان الإبط...." [(٢)].

٣-٦- لحظة التعرف:

ومن جماليات المكان ارتباطه ارتباطاً وثيقاً بلحظة تعرف السارد / عيسى بن هشام البطلَ الـــمُكْدي / المحتال الإسكندري. وتأتي لحظة التعرف بشكلين: الأول، أن يتعرف السارد / عيسى بن هشام البطلَ في آخر المقامة، وهي ثلاثون مقامة. وهنا التقي السارد بالبطل في أول المقامة، دون أن يعرفه، مهما كان نمط شخصيته، فيقوم البطل بالحيلة، ويظل السارد طوال المقامة / الحيلة / الحكاية جاهلاً ما يدور من حوله، أهي حقيقة، أم حيلة، وقد أدى الـــمُكْدي / المحتال دوره بإتقان تام، وانطلت حيلته على الناس. ثم ترك البطل / الإسكندري مكان الحيلة / الكُدية خارجاً، غير أن السارد / عيسى بن هشام تبعه ليعرف حقيقة أمره، فيُميط لثامه، أو يسأله فيعرف، في نهاية المقامة، أنه الإسكندري. وبدت جماليات المكان هنا بأن جاءت فيه لحظة تعرف السارد البطل، لتنتهي الحكاية، ويتأكد للسارد أن الذي حدث كان حيلة، فينفرج موقف الشك، الذي كان فيه السارد، ويحقق الهمذاني غايته بأن الحيلة والكُدية منتشرة حقيقة في كل مكان يرحـــــل إليه. ومن ذلك لحظة التعرف في المقامة القريضية، التي جاءت في نهاية المقامة، بعد أن التقى السارد / عيسى بن هشام الشاب:

"..... فجلسنا يوماً نتذاكر القريض وأهله، وتلقّانا شابٌ قد جلس غير

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٦.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٦٤-١٦٥.

بعيد....." (١)

وبعد أخذ رأيه في امرئ القيس، والنابغة، وطَرَفة، وجرير، والفرزدق، والمحدثين من الشعراء والمتقدمين، غادر الإسكندري المكان / مجلس الشعر إلى خارجه / مكان آخر، وفي المكان الجديد انكشفت شخصية البطل بالاستفهام الإقراري:

"..... **ونهضتُ على إثره، ثم قبضتُ على خَصْره، وقلت: ألست أبا الفتح؟....**"(٢)

أمـــا الشكل الثانى فيتعرف السارد / عيسى بن هشام البطلَ / الإسكندري في أول المقامـــة، كما في المقامة الموصلية:

"... **حدثنا عيسى بن هشام قال: لما قفلنا من الموصل، وهممنا بالمنزل، وملكت علينا القافلة، وأُخِذَ منا الرحّلُ والرَّاحلةُ، جرَت بي الحُشاشة إلى بعض قراها، ومعي الإسكندري أبو الفتح....**" (٣)

أتت جماليات المكان هنا في تضليل البطل / الإسكندري السارد / عيسى بن هشام، بتلفيق حكاية / حيلة، ليكتشف السارد بعدها أنه وقع ضحية البطل المحتال، وإن كان صاحبـــه. فبعد أن التقى عيسى بن هشام الإسكندري، أخذ الإسكندري عيسى بن هشام إلى " دار قد مات صاحبها " وبدأ حيلته على أهل الميت، بأنه سيعيد ميِّتهم حياً:

"..... **فقال الإسكندري: لنا في هذا السواد نَخْلة، وفي هذا القطيع سَخْلة، ودخل الدار ينظر إلى الميت..... فقال: يا قوم اتقوا الله لا تدفنوه فهو حي، وإنما عرتْه بهتة، وعَلَتْه سكتة، وأنا أسلِّمه مفتوح العينين، بعد يومين.......**" (٤).

وانطلت الحيلة على أهل الميت، فيما بدا عيسى بن هشام شاهداً صامتاً، مندهشاً لما يحدث أمامه، حتى تحول كواحد من أهل الميت، ينتظر نتيجة ما يشاهد، وهل الرجل مازال حياً، كما يؤكد الإسكندري؟ ثم مضى الإسكندري فقدم الدليل على أنه حي:

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١١، وانظر: **السردية العربية**، ص٢٠٥ وما بعدها وقد بيّن عبدالله إبـــراهيم أن عـــدد مقامـــات الهمذاني إحدى وخمسون مقامة، وأن التي ليس فيها تعرف عددها أربع عشرة مقامة، وأن المقامات التي فيها تعـــرف عددها سبع وثلاثون مقامة، منها سبع مقامات يحصل تعرف السارد فيها البطلَ قبل الحكاية، وثلاثون مقامة يحصل فيها التعرف بعد الحكاية، ووضع جدولاً بذلك، ص٢٠٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٢.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٧٢.

"...... إن الرجل إذا مات برد استه، وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حي، فجعلوا أيديهم في استه فقالوا: الأمر على ما ذكر...." (١)

وكما انطلت الحيلة على أهل الميت بدا عيسى بن هشام أكثر اقتناعاً بما زعم الإسكندري، ثم استمر الاسكندري في حيلته مداوياً الميت، على أنه حي:

"... فنزع ثيابه ثم شَدّ له العمائم، وعلَّق عليه تمائم، وألعقه الزيت، وأخلى له البيت...." (٢)

واقترب عيسى بن هشام من التصديق بأن الرجل لم يكن ميتا عندما:

".... شاع الخبر وانتشر، بأن الميت قد نُشر " (٣).

وهكذا بدت جماليات المكان / الدار التي مات صاحبها بأنه المكان الذي انطلت فيه الحيلة على عيسى بن هشام، كما انطلت على أهل الميت.

٤ - جماليات التشكيل المكاني في مقامات الهمذاني.

لجأ الهمذاني، الذي ترك بلدته الأم / همذان دون رجعة، لانتشار مظاهر الفساد السياسي والاجتماعي فيها، إلى السفر بحثاً عن المفقود ؛ لذا جاء التشكيل المكاني عنده، في مقاماته، كما في حياته الواقعية، تعبيراً عفوياً لا إرادياً عن محاولاته الفاشلة في البحث عن المدينة الآمنة، سياسياً واجتماعياً. فكلما حط رحاله في مدينة، رآها المدينة التي تركها نفسها، فيغادرها مسافراً إلى مدينة أخرى، لتتكرر المأساة. فالحيلة / الكُدية قد انتشرت في كل مكان، وأخذت طرائق وأشكالاً مختلفة:

" قال عيسى بن هشام: فقلت يا سبحان الله! أيّ طريق الكُدية لم تسلكها؟"(٤).

خصص الهمذاني المقامة الرصافية ليعرض فيها مختلف أنواع اللصوص والطرّارين والـــمُكْدين والمحتالين، وحيلهم:-

".... فذكروا أصحاب الفصوص من اللصوص، وأهل الكف والقف... والطف... والصف... والدف... والرف... والمسح... والمزح... والنصح... والصرف... والطرف... والنَّرد... والقرد... والريط... والقفل... وشق لأرض

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٧٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٣.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٠١.

من سُفْل......." [(١)]

واتخذ هؤلاء أشكالاً نمطية مختلفة، لكنها متكررة، كالواعظ، والزاهد، والشاعر، والشريف، والتائب، والــمُدَّعي بأنه يرجع الميت حياً، والــمُدَّعي بأنه رأى رسول الله ﷺ في منامه، والفصيح البليغ، والبائع، والجائع، والعالم الناصح، ونديم الخمـــر، الحجام، والخباز، واللبان، وبائع الفاكهة والتمور، ومن يوصي ابنه ليحتال على الدنيا، وتاجر الذهب، حتى إبليس صوَّره الهمذاني لصاً محتالاً فقد سرق قصيدة جرير ونسبها لنفسه، غير أن إبليس الذي احتال على الناس على مر العصور احتال عليه الإسكندري.

وليحقق الهمذاني غايته في نقد مجتمعه، سياسياً واجتماعياً، وتنبيه ناسه الذين أحبهم إلى خطر هؤلاء، وليحذرهم من السذاجة والغفلة، لجأ إلى التشكيل المكاني ليؤكد أن الفساد والحيلة منتشرة في كل مكان، وأن الانتباه والحذر من هؤلاء واجب.

لذا ظل السارد/عيسى بن هشام، والبطل / الإسكندري في نفس المكان، مهما تغير، فهو مكان الحيلة والكُدية، فهما "... أينما عَبَرا فهما في بيتهما، ومهما كانت الأرض التي يطآنها يظلان مواطنين من مواطني مملكة الإسلام التي تشكل على طول امتدادها منزلهما الأبوي...." [(٢)]

فما هذه الأماكن ؟ وما الحيل التي انتشرت فيهما ؟ وكيف بدا التشكيل المكاني مؤدياً وظائفه في تحقيق غايات الهمذاني في كشف هؤلاء وفضحهم، والتنبيه على حيلهم ؟ ويمكن تقسيم التشكيل المكاني عند الهمذاني إلى نوعين: عام وخاص.

٤ - ١ - التشكيل المكاني العام:

تأتي أهمية دراسة التشكيل المكاني في مقامات الهمذاني من كونها مدخلاً إلى نماذج أكثر دلالة على الحياة، وإسهاماً في تطوير أحداث المقامة؛ لأنّ المكان في المقامات يُعد أساساً جوهرياً يعكس الفضاء الاجتماعي والتاريخي والثقافي والجغرافي في المقامة. كما يُعد دليلاً على رؤية الهمذاني الواعية لسلوك الطبقة المحتالة. فضلاً عن عدِّ المكان لا يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الحكاية فحسب، بل الإطار الذي يحتويها، والعنصر الفاعل في تحديد موضوع المقامة، بحيث تصبح علاقة جدلية بينها وبين المكان، انطلاقاً من أن المكان في المقامات يقوم بدور البطولة، ويهيمن على بقية المكونات السردية للمقامة.

إذا كانت إحدى وعشرون مقامة، من مقامات الهمذاني، حملت اسم مدينة أو منطقة أو بلدة

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١١٥ وما بعدها.

(٢) عبدالفتاح كليطو، المقامات، **السرد والأنساق الثقافية**، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٣م، ص ١٣.

فإن إحدى وأربعين مقامة وقعت حكايتها في مدن أو مناطق أو بلدان، أغلبها فارسية وعراقية، فضلاً عن حمص ودمشق وحلب وحُلوان واليمن. لقد حرص الهمذاني على تحديد المكان الذي ستحصل فيه الحيلة، في أول المقامة، ليكون عاماً، دون تحديد المكان الخاص، الذي ستحصل فيه، كقوله في المقامة القريضية:

".. **طرحتني النوى مطارحها حتى وطأت جُرْجان....**" (١)

وكقوله في المقامة الأزاذية: ".. **كنت ببغداذ، وقت الأزاذ....**" (٢)

وكقوله في المقامة البلخية: " **نَهَضَتْ بي إلى بَلْخَ تجارة البَزِّ.....**" (٣)

وتكمن جمالية هذا التعميم المكاني، قبل بدء الحكاية، في فتح آفاق المتخيل السردي لدى المسرود له للتفكير في نوع الحيلة القادمة، ونمط المحتال، الذي يجب الحذر منه. كما يثير هذا التعميم المكاني الأبعاد التاريخية والثقافية والجغرافية والاجتماعية لهذا المكان في متخيل المسرود له. ولا شك أن جميع هذه المدن والمناطق والبلدان، التي كانت مكاناً عاماً في مقامات الهمذاني، لها صورة مثالية جميلة لدى المسرود له. ويتعمق الإحساس بضرورة المحافظة على تلك المثالية والجمال لهذه الأماكن في نهاية المقامة، عندما يتضح للمسرود له أن هؤلاء المحتالين يشوِّهون كل مكان مثالي وجميل، فلابد من الحذر منهم، وهذا غاية ما هدف إليه الهمذاني.

٤ -٢ - التشكيل المكاني الخاص :

إن المسرود له، الذي تهيأ لاستقبال السرد، وتحمس لمعرفة نوع الحيلة ونمط المحتال القادم، مع كل مقامة، بعد معرفة المكان العام، بدا أكثر شوقاً لمعرفة المكان الخاص، الذي ستحدث فيه الحكاية،كما بدأ خياله السردي في التساؤل عن طبيعة هذا المكان الخاص، الذي سيرسم نمط المحتال، ومضمون الحكاية، فهل هو مجلس سمر، أو مسجد، أو جامع، أو دار فيها وليمة، أو جنازة، أو حمام، أو خمارة ؟ أو غيرها ؟

فما هذه الأماكن الخاصة ؟ وما نمط الحيلة والمحتال فيها ؟ وكيف بدت جمالياتها ؟

٤ -٢ -١ مجالس السمر والمثاقفة:

ثلاث عشرة مقامة، من إحدى وخمسين، دارت الحكاية فيها في مجلس سمر / مثاقفة، شعراً ونثراً، وهى القريضية، والغيلانية، والجرجانية، والأهوازية، والحمدانية، والإبليسية، والناجمية، والدينارية، والشعرية، والسارية، والتميمية، والخمرية، والمطلبية. وتنوع المكان الخاص فيها بين

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٤.

الدار، والمجمع، والنزل، ومجلس الوالي أو السلطان. ودارت الحكاية في ثلاث مقامات: القريضية، والغيلانية، والجرجانية، في مجالس سمر ومثاقفة في مدينة جُرجان، التي "... بناها يزيد بن الـمُهَلَّب بن أبي صُفْرَة، وقد خرج منها خلق من الأدباء والعلماء والفقهاء والمحدِّثين....، وأهلها أحسن وقاراً وأكثر مروءةً ويساراً من كبرائهم... ولجُرجان مياه كثيرة وضياع عريضة.... بها الثلج والنخل...." (١). وفي المقامة القريضية حدد السارد جُرجان مكاناً عاماً، فاستدعى أبعادها التاريخية والاجتماعية والثقافية في متخيل المسرود له، استعداداً لبدء الحكاية. فما نوع الحكاية في مدينة مثل جُرجان ؟ وهل دخل المحتالون إليها؟ وبَدَت الإجابة أكثر وضوحاً عندما انتقل السارد إلى المكان الخاص / مجلس السمر والمثاقفة الشعرية:

" طرحتني النوى مطارحها، حتى إذا وطئتُ جُرجان.... وجعلت للدار حاشيتى النهار، وللحانوت بينهما، فجلسنا يوماً نتذاكر القريض وأهله، وتلقانا شاب قد جلس غير بعيد ينصت.... " (٢).

إن الانتقال من المكان العام / جُرجان إلى المكان الخاص / مجلس السمر والمثاقفة حيث الرفقة ليشعر بالدفء، والارتياح، واعتدال المزاج، وتوقد الذهن وانشراح النفس، والطرب لما يُسْمَعُ، شعراً ونثراً. إن هذا المكان الخاص، الذي حمى الرفقة من شدة برد جُرجان، لم يحمها من الـمُكْدين والمحتالين، وما ذاك الشاب الذي جلس غير بعيد ينصت إلا واحدٌ منهم. وكوَّن هذا المكان الخاص قيمة ثقافية عالية للمجتمع الجرجاني، حيث دارت المثاقفة في إبداء الرأي والمفاضلة بين امرئ القيس والنابغة وزهير وطَرَفَة، وبين جرير والفرزدق، كما أسهم هذا المكان الخاص في بيان عراقة المجتمع الجرجاني، وتاريخه القديم، وكثرة علمائه وأدبائه. وأضفى المكان / الدار/ مجلس السمر والمثاقفة بعداً إنسانياً له، حيث تم فيه السمر و لقاء الأصحاب، وتذاكر الشعر، والمتعة الذهنية. وبدت جمالياته أكثر وضوحاً في أن الهمذاني حقق غاياته في تنبيه الناس على المحتالين والـمُكْدين، الذين دخلوا كل مكان، مهما كان خاصاً، حتى مجالس السمر والمثاقفة.

٤-٢-٢- الأسواق:

أتت الأسواق بعد مجالس السمر والمثاقفة، ثانيةً، حيث دارت الحكاية في خمس مقامات في الأسواق، هي الأزاذية، والسجستانية، والأذربيجانية، والبغداذية، والبصرية. وفي المقامة البغداذية جعل السارد بغداد مكاناً عاماً، له أبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية، فهي "... أم الدنيا وسيدة

(١) الحموي، **معجم البلدان**، ج٢، ص ١١٩.

(٢) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧.

البلاد...." [١]. وهي المدينة التي جمعت كل المتناقضات، ودارت في أحد أسواقها حكاية البطل / الإسكندري، الذي احتال على السوادي، فأكل، فيما دفع السوادي ثمن الأكل نقداً ولكماً. وجاءت جمالية هذا المكان / بغداذ في إثارة حماسة المسرود له لمتابعة السرد، ومعرفة نـوع الحيلة القادمة، ونمط المحتال، وشَكْل المكان الخاص، الذي ستدور حكاية المقامة فيه. فالحيلة في كل مكان في بغداذ، في أسواقها، ومساجدها، وجوامعها، وخماراتها، ومجالس السمر والمثاقفة، ودور القضاء، وبيوت الناس، وغيرها، كما أن الحذر واجب من هؤلاء المحتالين:

" **اشتهيت الأزاذ، وأنا ببغداذ، وليس معي عَقْدٌ على نَقْدٍ**....." [٢].

ثم لجأ الهمذاني إلى تخصيص المكان:

".... **فخرجتُ انتهز محالَّه، حتى أحلَّني الكَرْخ**..." [٣].

وهنا انتقل المسرود له، بخياله السردي، إلى هناك، فمحلة الكرخ ببغداذ محلة كبيرة، كثيرة الدكاكين والمطاعم، مزدحمة بطبقات مختلفة من الناس، وبالكثير من المحتالين، فمن سيكون الضحية، في هذه المحلة ؟ فيأتي الجواب، مصحوباً بـــ "إذا" الفجائية:

"....**فإذا أنا بسوادي، يسوق بالجَهْدِ حماره**..." [٤].

ثم عمل المتخيل السردي للمسرود له ليعرف المكان الأضيق، الذي ستحدث فيه الحكاية/ الحيلة، أفي دكان، أم في مطعم، أم شارع ؟ غير أن الهمذاني مهد للانتقال إلى ذلك المكان، بعد أن التقى البطل المحتال / الإسكندري بالسوادي:

".... **فقلت: ظَفِرْنا والله بصيد، وحيَّاك الله أبا زيد**..." [٥].

وبدت الحيلة منطلية على السوادي الذي قال:

"... **لست بأبي زيد، ولكني أبو عُبيد**..." [٦].

وجاء ذلك التمهيد من الإسكندري لجر السوادي إلى مطعم بقوله:

".... **فقلتُ: هلم إلى البيت نُصِب غداء**..." [٧].

إذ إن الحيلة ستنكشف إذا أخذ السوادي إلى بيته، لذ أكمل قائلاً:

---

(١) الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص ٤٥٦.

(٢) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٣.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٤٣.

(٤) **المصدر السابق** ، ص ٤٣.

(٥) **المصدر السابق** ، ص ٤٣.

(٦) **المصدر السابق** ، ص ٤٣.

(٧) **المصدر السابق** ، ص ٤٣.

"... أو إلى السوق نشتر شِواء، والسوق أقرب وطعامه أطيب.... ثم أتينا شَوَّاءً يتقاطر شواؤه عرَقاً..." [(١)].

وهكذا انتقل الخيال السردي، مع المحتال والسوادي، إلى ذلك المكان الخاص في السوق / المطعم، الذي ستتم فيه الحيلة على ذلك السوادي. فطلب الإسكندري من الشَّوَّاء أن يفرز لأبي زيد من الشِّوَاء والخبز واللحم، ثم طلب له الحلواء، فأكل الاثنان، فيما بدت الحيلة منطلية على السوادي، الذي لم يكتشفها حتى تلك الساعة:

"... افرز لأبي زيد من هذا الشِّواء، ثم زِنْ له من تلك الحلواء، واختر له من تلك الأطباق، وانضد عليه من أوراق الرقاق، و رُشَّ عليه من ماء السُّمَّاق، ليأكله أبو زيد هنيئاً..." [(٢)].

ثم بعد أن طلب اللوزينج للسوادي هَمَّ الإسكندري بالهرب، مغادراً المكان الذي احتال فيه على السوادي، بعد أن طلب الماء له:

"... اجلس يا أبا زيد حتى نأتيك بسقَّاء، يأتيك بشربة ماء، ثم خرجتُ وجلستُ بحيث أراه ولا يراني.... "[(٣)].

ولم يكتف الإسكندري بالهرب، بل اختبأ بحيث يرى السوادي، الذي بدا غير مدرك للحيلة بعد، فَهَمَّ خارجاً:

".... فاعتلق الشَّوَّاء بإزاره، وقال: أين ثمن ما أكلت ؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيفاً، فَلَكَمَهُ لَكْمَةً، وثنى عليه بِلَطْمة...." [(٤)].

وهكذا بدت بغداد، مكاناً عاماً، جمع أهل الزهد وأهل المجون، أهل العلم والأدب وأهل الحيلة والكُدية، ولا شك أن تلك الأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية كانت حاضرة في متخيل المسرود له، منذ بداية المقامة، عندما انتقل المسرود له ذهنياً إلى بغداذ. كما جاءت جماليات المكان الخاص / السوق ثم المطعم مناسبةً لهذا النوع من الحيل على البسطاء والسُذَّج من عامة أهل القرى الزراعية، النازحين إلى المدن وأسواقها، حيث كانوا صيداً سهلاً لهؤلاء المحتالين، وجاءت هذه المقامة تحذيراً لهؤلاء من الغفلة والسذاجة، وتنبيهها على عدم الاطمئنان إلى أهل المدن الكبيرة، التي غدا محتالوها في كل مكان.

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٤.

(٢) **المصدر السابق** ، ص ٤٤.

(٣) **المصدر السابق** ، ص ٤٤.

(٤) **المصدر السابق** ، ص ٤٤.

٤-٢-٣- طرق السفر:

زادت حركة الرحلة والسفر من مدينة إلى أخرى أيام الهمذاني، للتجارة،أو طلب العلم، أو البحث عن الرزق، أو الرحلة للتقرب من سلطان أو والٍ. وكان الهمذاني خير مثال على ذلك، فقد انتقل مسافراً بين الكثير من المدن الفارسية للغايات المذكورة. وكانت طرق السفر، ومحطات المغادرة والوصول بين تلك المدن، مكاناً يتكاثر فيه الـمُكْدون والمحتالون واللصوص. ولقد ظهر هؤلاء بأنماط مختلفة: فمنهم من ظهر بشكل رجل صالح، يدعو للمسافر بالسلامة، ويقدم له النصيحة، كما في المقامة البَلْخية، أو يستميل المسافر حتى يثق فيه ثم ينقض عليه سارقاً ما عنده، كما في المقامة الأسدية، أو يحتال في مسجد، قرب محطة سفر، بأنه رأى رسول الله ﷺ في المنام، كما في المقامة الأصفهانية، أو يحتال بتجارة الذهب، كما في المقامة الصفرية، وغيرها.

حدد السارد، في المقامة البَلْخية، المكان العام لمقامته بقوله:

"**.... نَهَضَتْ بي إلى بَلْخَ تجارة البَزِّ فوردتها وأنا بِعُذْرة الشباب....**" (١).

وهنا انفتح المتخيل السردى لدى المسرود له، وأخذ يسأل: ما نوع الحيلة التى ستكون في مدينة مثل بَلْخ ؟ التي قيل إن ".... الإسكندر بناها... فافتتحها الأحنف بن قيس من قِبَل عبد الله بن عامر بن كريز أيام عثمان بن عفان... وينسب إليها خلق كثيرة..." (٢). من أهل العلم. فهل ستصمد أمام المحتالين ؟ أم ستنهار أمام حيلهم ؟ وهل ستنطلي الحيلة على تاجـــــــــر، جرَّب الناس، فاشترى وباع وربح مالاً كثيراً ؟ ثم خصص السارد المكان الخاص، فهو الطريق إلى الوطن، وهنا التقى بشاب بدت عليه علامات الغنى، لا علامات الفقر:

"**... دخل عليَّ شاب في زي مِلْءِ العين... ثم قال: أَضَعْنَاً تريد ؟ فقلت: أي والله....**" (٣).

وبدا واضحاً أن الحيلة قد انطلت على السارد / عيسى بن هشام، لكن ما نوعها ؟ وأي المحتالين هذا ؟ وسرعان ما ظهرت ملامح الحيلة عندما دعا المحتال للمسافر بالبركة له والنماء، ثم سأله عن جهته، ودعا له بالعودة ثانية إلى بلخ:

"**... فأين تريد ؟ قلت : الوطن، فقال: بُلِّغْتَ الوطن، وقضيت الوَطَر فمتى العودة؟ فقلت القابل، فقال: طويت الرَّيْط، وثنيت الخيط...** (٤).

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٤.
(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص ٤٧٩-٤٨٠.
(٣) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٤.
(٤) **المصدر السابق**، ص ١٤.

وسرعان ما كشف عن حقيقته فطلب ديناراً :

"**.... إذا أرجعك الله سالماً من هذا الطريق، فاستصحب لي عدواً في بردة صديق، من نِجَار الصُّفر...**" (١).

وهكذا كان المكان العام / بَلْخ بأبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية فضاءً واسعاً في المتخيل السردي للمسرود له، لينتقل إلى المكان الخاص / طريق السفر منها، لتدور فيه أحداث الحيلة / الكُدية، فيحقق السارد غاياته في التنبيه على خطر هؤلاء المحتالين، الذين لم يسلم هو نفسه من حيلهم. ولا شك أن طريق السفر كان مناسباً لهذا النوع من الحيل، حيث حاجة المسافر النفسية إلى من يدعو له بالسلامة مغادراً أو عائداً، وهو يعيش حالة السفر والغربة ومخاطر الطريق.

٤-٢-٤- المساجد والجوامع :

جاءت حكايات خمس مقامات في مساجد وجوامع، هي المقامة الأصفهانية، والبخارية، والرصافيـــــة، والنيسابورية، والخمرية. والمسجد أو الجامع مكان للنقاء الروحي، والطمأنينة والسكينة، فهو بيت الله في الأرض. وهو مكان الصلاة، والعبادة، والإقبال على الله بالدعاء، والخشوع، بعيداً عن ملذات الدنيا ومحتاليها، فلا وجود للحيلة فيها، أو هكذا يجب أن تكون، فهل كانت كذلك في عصر الهمذاني ؟

ففي المقامة الأصفهانية كان السارد / عيسى بن هشام في أصفهان، وقد عزم على السفر إلى الري، فما نوع الحكاية التي ستحكى عن مثل هذه المدينة ؟

".. وهي مدينة مشهورة من أمهات البلاد وأعلام المدن، كثيرة الفواكه والخيرات... وقال لوط بن يحيى: كتب عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، إلى عمّار بن ياسر، وهو عامله على أهل الكوفة... يأمره بأن يبعث عروة بن زيد الخيل الطائي إلى الري... في ثمانية آلاف، ففعل...فأظهره الله عليهم فقتلهم واستباحهم، وذلك في سنة ٢٠ وقيل ١٩..." (٢).

وهل الري / المكان العام سيكون مسرحاً للمحتالين واللصوص ؟ وهل مساجدها وجوامعها حصينة آمنة من حِيَلِهِم ؟ وعند الانتقال من هذا المكان العام إلى المكان الخاص / المسجد قد يخيل إلى المسرود له بأن لا حيلة هنا، وقد تكون الحكاية موعظةً أو درساً. لكن عندما تقدم السارد / عيسى بن هشام إلى أول الصفوف في المسجد، بعد سماع النداء، اضطر إلى إكمال الصلاة ولو غادرت الراحلة:

"**... فصرتُ إلى أول الصفوف، ومثلتُ للوقوف، وتقدَّم الإمام إلى**

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٥.

(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج٣، ص ١١٧-١١٨.

المحراب، فقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة، مدةً وهمزة..." (١).

وعند الانتهاء من الصلاة، بدأت الحيلة عندما:

".... قام رجل وقال: من منكم يحب الصحابة والجماعة، فليعرني سمعه ساعة....." (٢).

وما كان للسارد / عيسى بن هشام إلا البقاء والاستماع إلى الرجل وحكايته:

"... فربطني بالقيود، وشدَّني بالحبال السود، ثم قال: رأيته ﷺ في المنام، كالشمس تحت الغمام، والبدر ليل التمام...." (٣).

وحتى هذه اللحظات لم يَبْدُ أن الرجل محتال، وبدت روايته في حدود التصديق، حتى قال:

"... ثم علَّمني دعاءً أوصاني أن أُعَلِّمَ ذلك أمَّتَه، فكتبته على هذه الأوراق بِخَلُوق ومِسْك، وزَعفران وشك، فمن استوهبه مني وهبتُه، ومن رَدَّ عليَّ ثمن القرطاس أخذته. قال عيسى بن هشام: فلقد انثالت عليه الدَّراهم حتى حيَّرته..." (٤).

إن الأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية لمدينة الري العريقة لم تحمها من المحتالين والــمُكْدين، كما أن قدسية المسجد، ووقار المصلين لم تمنع هؤلاء المحتالين والــمُكْدين من الدخول. فقد استباحوا تلك المدن، واعتدوا على حرمة المساجد، واستغلوا طيب نفوس المسلمين، ولم يتورعوا عن الكذب حتى على رسول الله ﷺ. ولاشك أن المكان الخاص / المسجد، وجزئياته، كالصفوف الأولى والمحراب، أعطت بعداً نفسياً للمكان، حيث الطمأنينة النفسية، والسكينة الروحية، لتضخم مأساوية الحيلة والخداع والكذب، التي يمارسها هؤلاء المحتالون والــمُكْدون، في مثل هذا المكان، وفي غيره، على البسطاء الطيبين من الناس. ولا شك أن الألم كان يعتصر نفس الهمذاني وهو ينبه الناس، في هذه المقامة، على خطر هؤلاء المحتالين والــمُكْدين الذين دنَّسوا حرمة كل الأماكن، حتى المقدس منها.

٤-٢-٥- الدور:

وإذا كان المحتالون والــمُكْدون قد انتهكوا حرمة المساجد والجوامع فأبوابها مفتوحه لمن شاء أن يدخلها دون استئذان. لكن للدور والبيوت أبواباً مقفلة. فهل استطاع أولئك المحتالون والــمُكْدون

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٣٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٣٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٣٨.

(٤) **المصدر السابق** ، ص ٣٨.

دخولها ؟ وهل احتالوا على من بداخلها ؟

لقد دارت الحكاية في خمس مقامات للهمذاني في الدور والبيوت، هي: الكوفية، والجاحظية، والساسانية، والموصلية، والمضيرية. وإذا كان المحتال / الـمُكْدي جائعاً عندما طرق الدور الأربع، في أرْبَع المقامات السابقة، فدخلها، فإن دخوله المكان في المقامة الموصلية، محتالاً، لم يتوقعه أحد، ولن يقدم على فعلها إلا من فقد معاني الإنسانية. ففي أول المقامة الموصلية قفل السارد/ عيسى بن هشام من الموصل إلى قرية:

"... لـمـا قفلنا من الموصل، وهممنا بالمنـزل... جرت بي الحاجة إلى بعض قُراها..." (١).

فبعد أن حدد السارد المكان العام / الموصل تبادر إلى متخيل المسرود له كل الأبعاد التاريخية والاجتماعية الثقافية لهذه المدينة العراقية، فهي: " المدينة المشهورة العظيمة، إحدى قواعد بلاد الإسلام، قليلة النظير كِبراً وعظماً، وكثرة خلق، وسعة رقعة، فهي محط رجال الركبان، ومنها يقصد إلى جميع البلدان، فهي باب العراق، ومفتاح خراسان، ومنها يقصد إلى أذربيجان.... وأما من ينسب إلى الموصل من أهل العلم فأكثر من أن يحصوا "...(٢). ومدينة بهذه الأبعاد عصية على محتال، أو هكذا يتبادر إلى متخيل المسرود له، غير أن الانتقال إلى إحدى قراها، قد يعيد السؤال ثانية، ويفتح مجالاً للشك، فقد يحدث في هذه القرية ما لا يحدث في مركزها، ثم انتقل السارد إلى مكان أكثر تخصيصاً، في تلك القرية، حيث دارٌ مات صاحبها:

"... وقامت نوادبها، واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم، وشقت الفجيعة جيوبهم، ونساء قد نشرن شعورهن، يضربن صدورهن..." (٣).

ولا شك أن تغييراً كبيراً سيلحق بمتخيل المسرود له، فالمحتالون يتحينون الفرص، وانشغال الناس، ويكدون على مآسيهم. ولا شك أيضاً أن مكاناً مثل هذا مطلب المحتال وضالته:

"... فقال الإسكندري: لنا في هذا السواد نَخْلة، وفي هذا القطيع سَخْلة،، ودخل الدار لينظر إلى الميت، وقد شُدَّت عصابته لينقل، وسُخِّن ماؤه ليغسل، وهُيِّئ تابوته ليحمل، وخِيطت أثوابه ليكفَّن، وحُفِرَت حفرته ليُدفن..." (٤).

وإذا كان الميت بهذه الحالة، فما الحيلة التي سيحتالها محتال على ميت وأهله ؟ وهنا تقدم

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٢.

(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج٥، ص ٢٢٣.

(٣) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٢.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٧٣.

المحتال / الإسكندري من الميت ثم:

".... أخذ حَلْقة، فجسَّ عِرْقَه، فقال: يا قوم اتقوا الله لا تدفنوه فهو حيّ، وإنما عَرَتْه بَهْتَة..." (١).

وأمام هذا الادعاء لابد له من تقديم الدليل على أن الرجل حي لم يمت:

".... فقالوا: من أين لك ذلك ؟ فقال: إن الرجل إذا مات برد استه، وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حي...." (٢).

ونتيجة لهيبة الموقف وجرأة المحتال / الإسكندري بدت الحيلة منطلية على السارد / عيسى بن هشام نفسه، لا على أهل الميت فحسب، لذا نراه صامتاً مندهشاً، أحقيقة ما يحصل أمامه أم حيلة ؟ ثم صَدَّق أهل الميت هذا الإدعاء، عندما فعلوا ما فعل بالميت، ثم انتشر الخبر وانثالت عليه الدراهم، فاحتال عليهم ثانية، بأنه سيعود بعد يومين لإكمال علاج صاحبهم، ثم هرب إلى غير رجعة.

وإذا كانت جماليات المكان العام / الري ظهرت بأبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية، فإن جماليات المكان الخاص / القرية بدت في بساطة أهلها، وقبولهم لحيلة مُسَوّغاتها ضعيفة، من رجل لم يعرفوه من قبل، ولم يجربوه، أما المكان الأضيق داخل القرية / دار الميت فبدت جمالياته بأجواء الفجيعه والبكاء، وضرْب النساء صدورهن، ولطمهن خدودهن، واستلقاء الميت في كفنه. ولا شك أن هذا المكان أخذ أبعاداً نفسية وإنسانية عميقة، ولم يكن مكاناً هندسياً، إذ لم نعلم مساحته، أو أثاثه، أو لونه، بقدر ما كان مكاناً حزيناً. ولقد لعب المكان هذا في تجسيد غاية الهمذاني في التنبيه على ضرورة الانتباه إلى هؤلاء المحتالين، الذين لا يتورعون عن استغلال ظروف الناس، في أصعب الأوقات ليحتالوا عليهم.

٤ - ٢ - ٦ - الأماكن المفتوحة:

جاءت حكايات سبع مقامات، من مقامات الهمذاني، في أماكن خاصة مفتوحة، فهي : رقعة فسيحة في المقامة المكفوفية، وتحت أثله في المقامة القزوينية، وعلى شاطئ دجلة في المقامة القِردية، وفرضة في المقامة الوعظية، وظل خيمة في المقامة الأسودية، وفناء خيمة في المقامة النهيدية، وفلاة في المقامة الأرمنية، وذلك بعد تحديد المكان العام.

حدد السارد / عيسى بن هشام في المقامة القردية مدينة السلام / بغداد مكاناً عاماً لحكايته. وبغداد كثيرة المحتالين والـــمُكْدين والعيارين واللصوص، فأي هؤلاء سيكون بطل الحكاية القادمة؟

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٧٣.

وأين سيكون مكانها الخاص ؟ فبينما كان السارد / عيسى بن هشام يميس في بغداد، قرب شاطئ دجلة، وهو في حالة استرخاء ذهني وصفاء نفسي، اقترب أكثر إلى المكان الخاص:

"... إلى حلقة رجال مزدحمين يلوي الطرب أعناقهم، ويشق الضحك أشداقهم...." (١).

ثم بين سبب ضحك الناس :

".... فإذا هو قَرَّاد يُرَقِّص قِرْدَه، ويُضحك مَن عنده.... "(٢).

ولقد كان الـمُكْدي أكثر احترافاً من غيره، عندما دفع السارد / عيسى بن هشام إلى الانغماس في :

".... فرقصتُ رقصاً الـمُحَرِّج، وسرتُ سَيْر الأعرج، فوق رقاب الناس...."(٣).

وعندما تعرف السارد / عيسى بن هشام البطلَ الـمُكْدي / الإسكندري في نهاية المقامة وسألَه عن دناءته في وسيلة الكُدْية، أجابه الإسكندري:

" الذنب للأيام لا لي فاعتب على صرف الليالي
بالحمق أدركتُ الـمُنى ورَفَلْتُ في حُلل الجمالِ"(٤).

أثار المكان العام / بغداد، كما في كل المقامات، تساؤلاً في متخيل المسرود له، عن نوعية الحيلة القادمة في بغداد ؟ فحيل المحتالين فيها متعددة. غير أن المكان الخاص المفتوح / شاطئ دجلة كان مدخلاً لحاكية مرحة لا حزينة، كحكاية الدار التي مات صاحبها مثلا. ثم جاء المكان الأخص، في ذلك الشاطئ، حيث حلقة الرجال وبينهم قَرَّاد يُرَقّص قِرده، لتعطي بعداً جمالياً مرحاً، لا هندسياً، لهذا المكان؛ إذ لم يكن المكان مغلقاً موحشاً، أو مخيفاً، كدار الميت، بل مكاناً للضحك.

كما أن الهمذاني قد حقق غاياته في التنبيه على أن المحتالين والـمُكْدين يوجدون في كل الأمكنة، حيث يتجمع الناس، سواء أكانوا في مأتم، أم سمر، أم في مسجد، أم جامع، أم في لحظة مرح وضحك.

٤ - ٢ - ٧ - الخمَّارات:

المقامة الخمرية هي الوحيدة التي دارت حكايتها في خمارة، عند الهمذاني، في مقاماته. ولما

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٧٠.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٠.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٧١.

كانت الخمرة والخمّارات منتشرة انتشاراً كبيراً، في مدن العراق وفارس آنذاك، لم يحرص الهمذاني على تحديد المكان العام لمقامته الخمرية الوحيدة، قدر حرصه على ذكر المكان الخاص/ الخمارة:

"... دعتنا دواعي الشَّطارة، إلى خان خمارة، والليل أخضر الديباج، مغتنم الأمواج... [١].

وبينما هم على حالهم في الشرب في الخمارة نودي لصلاة الصبح:

"......فخنس شيطان الصبوة، وتبادرنا إلى الدعوة، وقمنا وراء الإمام......" [٢].

وعندما شَمَّ الإمام رائحتهم أشار إليهم، فاجتمع مَن في المسجد وقاموا بضربهم، غير أنهم أفلتوا منهم بصعوبة:

"..... إني لأجد منذ اليوم ريح أم الكبائر من بعض القوم،.....وأشار إلينا، فتألبت الجماعة علينا، حتى مُزّقت الأردية، ودمِيت الأقفية.... وأفلتنا من بينهم......" [٣].

وحتى اللحظة لم تبدر بوادر حيلة، غير أنهم عندما عادوا، في الليلة التالية، للخمارة دعتهم امرأة جميلة إلى الدخول، وأغرتهم بطيب الشراب، والطرب، وأن هناك شيخاً ظريفاً ماجناً سيسليهم:

".... فدُفعنا إلى ذات شَكْلٍ ودَلٍّ، ووشاحٍ مُنحلّ.... وسألناها عن خمرها فقالت:

خمــــرٌ كريقــــي فـــي العُـــذو	**بــــةِ واللـــــذاذة والحــــــلاوهْ**
تَــذَرُ الحلــيم ومــا عليـــــــــ	**ـــــه لِحِلْمِـــهِ أدنـــى طـــلاوهْ**

قالت: إن لي شيخاً ظريف الطبع، طريف المجون...." [٤].

ثم انكشفت الحيلة:

"... فدعت بشيخها فإذا هو إسكندريُّنا أبو الفتح.... قال عيسى بن هشام: فاستعذت بالله من مثل حاله..." [٥].

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٧٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٧٩.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٧٩.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٧٩.

(٥) **المصدر السابق**، ص ١٨٢.

تبين أن وقع الصدمة باستخدام إذا الفجائية، إذ لم يتوقع أحد أنَّ مؤنسهم، في الخمارة، هو إمامهم في صلاة الفجر. واتضحت جماليات المكان في تقديم مكانين متضادين / الخمارة والمسجد، فهل يعقل أن يكون شارب خمر إماماً في مسجد ؟ كما اتضح أن المكان الخاص / المسجد لم يَسْلم من حيل المحتالين، ولم يكن بمنأى عنهم. كما اتضح أن الخمارة كانت مكاناً للمحتالين من أدعياء الدين، وهم كُثْرٌ في عصر الهمذاني. كما استطاع الهمذاني أن يؤكد غاياته في تنبيه أهل المسجد وأهل الخمّارة، على حد سواء، من خطر المحتالين وتلونهم بألوان وأشكال مختلفة لخداع الناس، والاحتيال عليهم.

٤-٢-٨- المارستانات:

جاءت المقامة المارستانية وحيدة، حيث حصلت حكايتها في مستشفى للمجانين، عند الهمذاني. وقد حدد السارد / عيسى بن هشام البصرة مكاناً عاماً في أول المقامة، وظهرت جماليات هذا المكان العام بأبعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية، منذ أن فَتحت البصرة أيام عمر بن الخطاب(١)، وعندما تبين أن حكاية هذه المقامة تتعلق بأصحاب علم الكلام، والفِرَق، التي امتلأت بهم البصرة، كالمعتزلة والأشاعرة:

" **دخلت مارستان البصرة، ومعي أبو داود المتكلم....** "(٢).

وإن صحت تهمة الخوازمي للهمذاني فيبدو أن هذه المقامة جاءت رداً من الأشاعرة على المعتزلة. ولوحظ أن المكان الخاص / المارستان قد سبق المكان العام / البصرة، وأن السارد مَهَّد للدخول إلى موضوع حكايته، كما كان يفعل في المقامات الأخرى. ويبدو أن مرد ذلك راجع إلى حماسة الهمذاني للرد على فكر المعتزلة، في عدة مسائل. ولقد ظهر البطل / الإسكندري محتالاً بهيئة مجنون، وما إن عرف أن القادم معتزلي حتى بدأ في الرد على فكره المعتزلي، فيما ظل السارد / عيسى بن هشام وأبو داود المتكلم مندهشين من حكمة هذا المجنون، وسعة علمه، وعظيم حججه، وحسن بلاغته:

> "**.....تعيشون جَبْراً، وتموتون صبراً،...وتقولون:خالق الظلم ظالم ! أفلا تقولون: خالق الهُلك هالك ؟ أتعلمون يقيناً، أنكم أخبث من إبليس ديناً، قال:رب بما أغويتني، فأقر وأنكرتم، وآمن وكفرتم، وتقولون:خير فاختار، وكَلاَّ فإن المختار لا يبعج بطنه.... قال عيسى بن هشام: فبقيت وبقي أبو داود لا نَحِير**

(١) الحموي، **معجم البلدان**، ج ، ص ٤٣٠.

(٢) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٧.

جواباً "...[(١)].

وبدت الحيلة منطليةً على السارد / عيسى بن هشام ومعه أبو داود، حتى قال أبو داود:

"...... يا عيسى هذا وأبيك الحديث ". ثم رجعا إليه لمعرفة حقيقة أمره[(٢)]**، فكشف عن نفسه، في نهاية المقامة:**

" أنـــــا ينبـــــوع العجائـــــب	**فـــي احتيـــالي ذو مراتـــبْ**
أنـــا فـــي الحـــق ســـــــنام	**أنـــا فـــي الباطـــل غـــــاربْ**
أنـــــا إســــــــــكندر داري	**فـــي بـــلاد الله ســـــــــاربْ**
اغتـــدي فـــي الـــدير قِـــسِّيـــ	**ساً وفـــي المـــسجدِ راهـــبْ "**[(٣)]

وبدت جماليات المكان الخاص / المارستان، الذي فرض أن يكون المحتال بهيئة مجنون، في انطلاء الحيلة على السارد / عيسى بن هشام وأبي داود، اللذين ظلا إلى آخر المقامة يستمعان إلى آرائه، في الرد على المعتزلة، دون مقاطعة.

كما بدت عندما حقق الهمذاني غاياته بالتنبيه على أن المحتالين يوجدون في كل مكان، حتى في المارستانات، وأنهم يخرجون بكل الهيئات، حتى هيئة المجانين. كما كان المارستان مناسباً للحيلة، إذ إنّ الذهاب إلى متكلم في مجلسه، بهيئة عالم، من شأنه أن يجعل المتكلم مستعداً للرد، وعندها سيكون المكان لمناظرة بين معتزلي وأشعري. لكن ذهاب السارد / عيسى بن هشام، ومعه أبو داود، إلى المارستان جعلهما غير مستعدين لمناظرة أحد، إذ لم يكونا قد توقعا رؤية أحد غير المجانين، لذا كانا مندهشين لبلاغة هذا " المجنون " وسعة عِلمه، حيث استطاع الرد على المعتزلة بينما ظل المعتزليان صامتين مندهشين دون رد.

٤ - ٢ - ٩ - الحَمَّامات:

انتشرت الحَمَّامات في المدن العراقية والفارسية انتشاراً ملحوظاً، أيام الهمذاني، وكان الناس يرتادونها للعلاج، والحِجامة، والتدليك، وغمز المفاصل، أكثر منها للاستحمام.

لقد حدد الهمذاني مدينة حُلْوان العراقية مكاناً عاماً، لمقامته الحلوانية، منذ أول المقامة، وذلك لِما عُرِف عن عُيونها الكبريتية، فيما يبدو:

" لما قفلتُ من الحجِّ فيمن قَفَل، ونزلتُ حُلْوان مع مَنْ نزل قلتُ لغلامي:

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٧-٨٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٠.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٩٠.

أجد شعري طويلاً، وقد اتسخ بدني قليلاً..... "(١).

وحُلْوان ".... مدينة عامرة ليس بأرض العراق بعد الكوفة والبصرة وواسط وبغداد وسر من رأى أكبر منها... وبها رُمَّان ليس في الدنيا مثله، وتين في غاية الجودة... وحواليها عدة عيون كبريتية ينتفع بها من عدة أدواء.... "(٢). وبدت جماليات المكان العام للمقامة بأبعاده التاريخية، والنفسية أيضاً، فهل ستكون مدينة عُرِفت بعيونها الكبريتية، وحماماتها العلاجية مكاناً للحيلة أو الكُدية ؟ وسرعان ما انتقل السارد / عيسى بن هشام إلى المكان الخاص:

".... فاختر لنا حمَّاماً ندخله وحَجَّاماً نستعمله... "(٣).

وبهذه العبارة انتقل السارد إلى المكان الخاص / الحمَّام. وهنا بدأ السؤال في متخيل المسرود له: هل المحتالون موجودون في الحمامات أيضاً ؟ وإن كانوا كذلك فما نوع الحيلة التي سيلجؤون إليها ؟

وما إن دخل الساردُ الحمَّام، مع غلامه، حتى أتاهما رجلان حمّامان، أحدهما لغسل الرأس والحجامة، والثاني للتدليك وغمز المفاصل.

"... ودخل على إثري رجل، وعمد إلى قطعة طين فلطَّخ بها جبيني، ووضعها على رأسي، ثم خرج ودخل آخر، فجعل يدلكني... ويغمزني.... (٤).

ثم اختلف الحمَّامان، كل يدَّعي أن الرأس له، فتخاصما وتضاربا، ثم احتكما إلى صاحب الحمَّام:

"... ثم تلاكما حتى عَيِيا... فأتيا صاحب الحمَّام، فقال الأول: أنا صاحب هذه الرأس... وقال الثاني: بل أنا مالكه... فقال الحمَّامي: يا رجل... هذا الرأس لأيهما؟ فقلت:.... هذا رأسي...... "(٥).

وأمام هذه الحماقة من الحمامين وصاحب الحمام أيضاً، خرج عيسى بن هشام خَجِلاً، غير أن الحيلة لم تبدأ بعد، فلا بد من ظهور المحتال في هذه اللحظة، وما كان له أن يظهر إلا بدعوة:

"... وقلت لآخر اذهب فأتني بحجّام، يحط عني هذا الثقل، فجاءني برجل لطيف البنية، مليح اللحية،...فارتحت إليه، ودخل فقال: السلام عليك، ومن أي بلد

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٢٥.

(٢) الحموي، **معجم البلدان**، ج٢، ص ٢٩١.

(٣) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٢٥.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٢٥.

(٥) **المصدر السابق**، ص ١٢٥.

أنت ؟ فقلت من قُم، فقال: حياك الله من أرض النعمة والرفاهية وبلد السُنَّة والجماعة..... (١).

ثم استمر الحوار بينهما، وظهرت بلاغة الرجل وحسن علمه بالنحو، حتى غدا عيسى بن هشام محتاراً من بيانه، ثم سأل عنه فعرف أنه الإسكندري:

"**.... ولكن كيف كان حَجُّك ؟ هل قضيت مناسكه كما وَجَب... ولكن أحببت أن تعلم أن المبرد حديد الموسى، فلا تشتغل بقول العامة... قال عيسى بن هشام: فبقيت متحيراً من بيانه... وسألت عنه من حضر، فقالوا: هذا رجل من بلاد الإسكندرية....** "(٢).

وهكذا انطلت الحيلة على عيسى بن هشام، الذي أعجب ببيان المحتال، ولم يعرف أنه محتال إلا في نهاية المقامة.

وبدت جماليات هذا المكان الخاص ببعده التاريخي، وما اشتهرت به حُلْوان بحماماتها، وببعده الاجتماعي، حيث انتشار المحتالين فيه، وهو ما لم يتوقعه عيسى بن هشام نفسه، وهذا أمر جعل المسرود له يتلقى سرداً مشوقاً، مستمتعاً ذهنياً به. كما بدت جماليات المكان الخاص / الحمَّام أيضاً في تحقيق غاية الهمذاني بتنبيه الناس على حيل المحتالين الذين وجدوا بأنماط مختلفة، في كل مكان.

٤-٢-١٠- السفينة:

ظل السارد / عيسى بن هشام مسافراً براً من مدينة إلى أخرى في مقاماته كلها، باستثناء المقامة الحِرْزية، حيث كان مسافراً بحراً. وفي بداية المقامة الحرزية حدد السارد المكان العام لمقامته وهو باب الأبواب، وهي " مدينة على بحر طبرستان، وهو بحر الخَزَر، وهي مدينة أكبر من أردبيل نحو ميلين، ولها زروع كثيرة وثمار قليلة... وهي محكمة البناء موثَّقة الأساس من بناء أنوشروان.."(٣). وبدت جماليات هذا المكان العام / باب الأبواب، والسارد المسافر / عيسى بن هشام في سفينة، مع مسافرين آخرين إليها، في غاية الجمال، حيث انفتح المتخيل السردي لدى المسرود له لتصوُّر هذا المكان العام، ونشطت ذاكرته لاستدعاء المعلومات التاريخية والجغرافية عن طبيعة هذا المكان، في محاولة لطرح السؤال المحيّر: أي حيلة عساها أن تكون هناك ؟. قال السارد / عيسى بن هشام في بداية المقامة:

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٢٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٢٨.

(٣) الحموي، **معجم البلدان**، ج١، ص ٣٠٣.

" لما بَلَغَت بي الغربة باب الأبواب، ورضيت من الغنيمة بالإياب، ودونه من البحر وثَّاب بغاربه، ومن السفن عَسَّاف براكبه، استخرت الله في القُفول..." (١).

وهنا اتضح المكان الخاص للمقامة، وهو سفينة في بحر عاصف، وليل مظلم ماطر، وجميع من فيها لا حيلة لهم إلا الدعاء:-

"... ولما ملكنا البحر وجَنَّ علينا الليل غشيتنا سحابة تَمُدُّ من الأمطار حِبالاً... بريح ترسل الأمواج أزواجاً والأمطار أفواجاً... لا نملك عُدَّةً غير الدعاء، ولا حيلةً إلا البكاء، ولا عِصمةً غير الرجاء... "(٢).

لقد كان رُكَّاب هذه السفينة / المكان الخاص، وهم في وسط البحر، في طريقهم إلى مدينة باب الأبواب، وفي ذلك الليل الممطر، والرياح الشديدة، في حالة نفسية سيئة للغاية، لا حيلة لهم إلا الصبر والدعاء. وهنا نشطت ذاكرة المسرود له، واتسع متخيله السردي ليتساءل بحزن شديد: وهل يمكن أن يخرج محتال في هذا المكان ؟ وفي تلك الحال ؟ إنه لأمر مستبعد. غير أن السارد تقدم قليلاً في سرده ليكشف عن رجل واثق من نفسه، في الوقت الذي كان الجميع فيه يبكون خوفاً من الغرق والموت:

"... وأصبحنا نتباكى ونتشاكى، وفينا رجل لا يَخْضَلُّ جفنه، ولا تبتلُّ عينه، رخيُّ الصدر مُنْشَرِحُه، نَشِطُ القلبِ فَرِحُه.... (٣).

وأمام حيرة مَن في السفينة، وعجبهم من ثقته بنفسه، تقدم ذلك الرجل، وأعلن أن لديه حِرزاً لا يَغرق صاحبه. وأمام إلحاح مَن في السفينة عليه بأن يعطيهم ذلك الحرز، رضي الرجل شريطة أن يعطوه ديناراً مقدماً، وديناراً بعد النجاة، فقبلوا:

"... فقال: حِرْزٌ لا يغرق صاحبه... فَكُلٌّ رَغِبَ إليه، وألَحَّ في المسألة عليه، فقال: لن أفعل حتى يُعْطِيني كلُّ واحد منكم ديناراً الآن، ويَعِدني ديناراً إذا سَلِم. قال عيسى بن هشام: فَنَقَدْناه... (٤).

وهكذا انطلت الحيلة على جميع مَنْ في السفينة، حتى عيسى بن هشام، فهل يُعقل أن يفكر المحتال بالحيلة على الناس، وهو يواجه الموت غرقاً ؟ ثم كتب الله لهذه السفينة، ومَن فيها النجاة،

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٥.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٨٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٨٦.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٨٦.

ووفّى الجميع بوعدهم له. ثم انكشف أمره، فلم يكن ليخسر شيئاً إذا غرقت السفينة، ومات هو وجميع من فيها:

" فلما سلمت السفينةُ، وأحلّتنا المدينة، اقتضى الناس ما وعدوه فنقدوه... فأنشأ يقول:...

ولو أني اليوم في الغَرْ قى لما كُلّتُ عذرا"[(١)]

وإذا بدت جماليات المكان بأبعاده التاريخية والجغرافية لمدينة باب الأبواب، فإن جماليات المكان الخاص / السفينة ظهرت بالبعد النفسي، وليس بالبعد الهندسي، للمكان؛ إذ لم تكن السفينة في نزهة بحرية قرب شاطئ هادئ ؛ ومياه زرقاء جميلة، بل كانت مكاناً للخوف، والهلع، وترقب الموت، مما جعل الحيلة غير متوقعة، وقد انطلت على جميع من فيها، حتى عيسى بن هشام. كما بدت جماليات المكان الخاص ببعده الاجتماعي المتمثل بعلاقة الهمذاني اللاإرادية، وغير المتوقعة، بالمحتالين الذين لم يكتفوا بالوجود، والحيلة، في المجتمع بأماكنه المختلفة في الأرض، بل في وسط البحر أيضاً. كما بدت جماليات هذا المكان الخاص في أن الهمذاني جسَّد فكرته، وأكّدها للناس، في أن المحتالين موجودون في كل مكان، حتى في وسط البحر؛ لأخذ الحيطة والحذر منهم، في أصعب الظروف، وأقسى الأحوال.

٥ - جماليات أبعاد المكان:

تؤدي أبعاد المكان دوراً بارزاً في إظهار جماليات المكان، في مقامات بديع الزمان الهمذاني،واتخذت تلك الأبعاد أشكالاً مختلفة:

٥-١– البعد الزمني / التاريخي:

حدثت الحكايات / الحِيَل، في مقامات بديع الزمان الهمذاني، في زمن الدولة البويهية، من سنة ٣٣٤هـ /٩٤٥م إلى سنة ٤٤٧هـ / ١٠٥٥م.

إن قراءة مقامات الهمذاني تنقل المتخيل السردي لدى القارئ إلى ذلك الزمن / التاريخ. ولا شك أن ذلك الانتقال مرتبط بمكان دارت فيه الحكاية / الحيلة في ذلك الزمن، تمهيداً لاستقبال السرد، إذا كانت المقامة تحمل اسم مدينة، أما إذا كانت تحمل اسم شخصية كالمقامة الجاحظية، أو الغيلانية، أو الخَلَفية، أو البِشْرية، فإنها تُحيل إلى زمن تلك الشخصيات، فتنشط عندها ذاكرة القارئ لمعرفة ما تميز به هؤلاء وزمنهم.

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٦.

٥-٢- البعد الاجتماعي:

دارت الحكايات / الحيل، في مقامات الهمذاني، في مجتمعات معينة، داخل أمكنة مختلفة، في مدن مختلفة. وأتت الحيل مناسبة لطبيعة المجتمع في ذلك المكان / المدينة. فلا غرابة أن يكون المحتال، في المقامة البغدادية، والبصرية، والمجاعية، مكدياً، وذلك لكثرة الكدائين في العراق آنذاك. فيما أتت المقامة السجستانية، والأهوازية، والبخارية في الوعظ والزهد، لكثرة الوعّاظ والزهاد هناك. وجاءت المقامة القريضية والفزارية، والساسانية، والأسودية، والعراقية في الشعر. وجاءت المقامة الحلوانية في الحِجامة والاستحمام وغمز المفاصل، لما عُرِف عن حُلْوان العراق بمياهها الكبريتية. ولا شك أن مسؤولية كبيرة لابد أن يتصدى لها القارئ لإعمال ذاكرته، واستدعاء معلوماته لمعرفة طبيعة المجتمع في ذلك المكان الذي ستدور فيه الحكاية / الحيلة، وما اشتهر به أهل ذلك المكان.

٥-٣- البعد الفيزيائي:

أعطى البعد الفيزيائي بُعداً جمالياً ضوئياً لبعض المقامات الهمذانية. ففي المقامة الحرزية، ركب عيسى بن هشام، مع آخرين، سفينة إلى مدينة باب الأبواب، وفي عُرْض البحر أتتهم ريح عاتية، ومطر غزير، في ليل مظلم،

" ولما ملكنا البحر وجَنّ علينا الليل غشيتنا سحابة تمدّ من الأمطار حِبالاً، وتحدو من الغيم جبالا، بريح ترسل الأمواج أزواجا، والأمطار أفواجاً...
"(١).

إن جملة " جَنّ علينا الليل " أنْسَنَت المكان، وأعطت له بعداً مخيفاً، وجسدت الحالة النفسية الحزينة لركاب هذه السفينة، وهم يواجهون الموت جميعاً. ومن شأن تلك الجملة أن تفتح المتخيل السردي لدى القارئ ليسد بعض الفراغات في الصورة، إذ لا شك أن تلك الغيوم والأمطار وما صاحبها من برق ورعد، ضاعفت من هول الموقف، وحرج الحالة النفسية لراكبي السفينة.

وكقول الهمذاني في المقامة الأسودية:

"**... فأدتني الهَيْمة إلى ظل خيمة، فصادفت عند أطنابها فتىً، يلعب بالتراب، مع الأتراب، وَيُنْشِدُ شعراً...** "(٢).

ولقد أعطى ظل الخيمة، في أول المقامة، بُعداً جمالياً للمكان، ومَهَّد لسرد يناسب ظل الخيمة، وهو إنشاد الشعر. أما عبارة الهمذاني في أول المقامة الرصافية:

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٥.

(٢) **المصدر السابق** ، ص ٨٥.

"... فلما نَصَفْتُ الطريق اشتد الحر... "[١].

كما أن جملة " اشتد الحر " أعطت بُعداً جمالياً لذلك المكان، إذ ذهب المتخيل السردي لدى القارئ إلى افتراض الهروب من ذلك الحر الشديد إلى مكان ألطف جداً، فجاء المتوقع:

"... فملتُ إلى مسجد، قد أخذ من كل حسن سِرَّه... "[٢].

وبذلك دخل السارد، ودخل معه القارئ إلى مكان الحيلة، ليكتمل السرد.

٥ - ٤ - البُعد النفسي:

لم يهتم الهمذاني، في مقاماته بالبعد الهندسي، ولم يهتم كثيراً بشكل المكان مربعاً كان، أو مخمساً، أو مسدساً، أو مستطيلاً، أو دائرياً، قدر اهتمامه بأنسنة المكان، وإعطائه بُعداً نفسياً، ولعل من أحسن المقامات التي أعطى البعد النفسي فيها قيمة جمالية للمكان هي المقامة الموصلية، حيث دارت الحكاية / الحيلة في دار مات صاحبها. ولقد استطاع الهمذاني بنجاح أن يعطي بُعداً نفسياً للمكان الحزين، حيث مات صاحب الدار، فيما انشغل أهل البيت بميتهم استعداداً لدفنه:

"... وقامت نوادبها، واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم، وشقَّت الفجيعة جيوبهم، ونساء قد نشرن شعورهن،يضربن صدورهن، وشددن عقودهن، يلطمن خدودهن... "[٣].

إن صورة الجزع، والفجيعة، وشق الجيوب، ونشر الشعور، وضرب الصدور، وشد العقود، ولطم الخدود، وميتهن مسجى، وقد:

"... سُخِّن ماؤه ليُغسل، وهُيِّئ تابوته ليُحمل، وخيطت أثوابه ليُكفن، وحفرت حفرته ليُدفن... "[٤].

إن ذلك كله قد أعطى بُعداً نفسياً حزيناً للمكان، وأثَّر أثراً بالغاً في القارئ، في حين استغله المحتال للحيلة.

وعلى العكس من هذه الحالة النفسية، جاء المكان في المقامة القردية وقد أخذ بُعداً نفسياً آخر، حيث اجتمع مُرقِّص القرد يُرَقِّص قرده أمام جمع من الناس:

"... إذ انتهت إلى حَلْقة رجال مزدحمين يلوي الطرب أعناقهم، ويشق الضحك أشداقهم... فإذا هو قَرَّاد يرقِّص قِرده... "[٥].

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١١٥.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١١٥.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٢.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٧٢.

(٥) **المصدر السابق**، ص ٧٠.

كما أن هذا المكان أخذ بُعداً نفسياً آخر، حيث القوم يضحكون على ذلك القرد وقرّاده.

وهكذا فقد ساعدت هذه الأبعاد المكانية المختلفة: الزمنية، والتاريخية، والاجتماعية، والفيزيائية، والنفسية، في إبراز القيمة الجمالية لمقامات الهمذاني.

٦ - جماليات المكان الفنية:

تسهم التقنية الفنية إسهاماً كبيراً جداً في إبراز جماليات المكان في الجنس المقامي، وتساعد على إبراز جماليات المكان مجموعة تقنيات فنية جاءت في مقامات الهمذاني، وتضافرت جميعاً، لتجعل من النص المقامي لوحة فنية جميلة. وأبرز تلك التقنيات ما يلي:

٦-١- العنوان:

عَدَّ النقاد المعاصرون العنوان عِلماً مستقلاً أسموه علم التترولوجيا. فيما اهتم السيميائيون بالعنوان اهتماماً كبيراً، باعتباره دالاً على مضمون النص. فيما رأى جيرار جنيت العنوان نصاً موازياً[(١)]. فيما رأى الدكتور محمد مفتاح أن العنوان هو " المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه... وهو بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه... " [(٢)].

وهكذا كان العنوان في مقامات بديع الزمان الهمذاني، عتبة النص، ومفتاحه. وإذا كان القارئ قد علم أن مقامات الهمذاني في الحيلة والكُدية، فإنه بلا شك في شوق إلى معرفة نمط الحيلة أو الكُدية في هذا المكان الجديد. ومن شأن العنوان في مقامات الهمذاني أن يحول المتخيل السردي لدى القارئ إلى هذا المكان الجديد منذ قراءة العنوان، إيذاناً بدخول المكان، واستعداداً لاستقبال السرد.

وأشار الدكتور مصطفي الضبع إلى خمسة مكونات للعنوان، من خلالها يتوقع القارئ سلفاً نوع الموضوع[(٣)]، وأمكن تطبيق هذه المكونات الخمسة على مقامات الهمذاني، بعد أن طبقها الدكتور مصطفي الضبع على الرواية، مع الفارق، كما يلي:

٦-١-١- المكون الفضائي:

حيث يحيل العنوان إلى الفضاء المكاني الجغرافي العام، الذي ستدور فيه الحكاية/ الحيلة. وقد أحالت عنوانات أكثر المقامات الهمذانية إلى ذلك الفضاء مثل: المقامة البلخية، والسجستانية، والكوفية، والأذربيجانية، والجرجانية، والإصفهانية، والأهوازية، والبغدادية، والبصرية، والبخارية، والقزوينية، والموصلية، والعراقية، والرصافية، والشيرازية، والأرمنية، والنيسابورية. فعند قراءة

---

(١) بو عزة، محمد، من النص إلى العنوان. **علامات**، مجلد ١٤، الجزء ٥٣، جدة، ٢٠٠٤م، ص ٤١١.

(٢) مفتاح، محمد. **دينامية النص، تنظير وإنجاز**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص ١٢٩.

(٣) الضبع، مصطفي. **إستراتيجية المكان**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القصر العيني، ١٩٩٨م، ص ١٥٦ وما بعدها.

القارئ عنوان واحدة من المقامات السابقة سينتقل خياله السردي إلى تلك المدن استعداداً لتلقي السرد. وإذا كان العنوان نصاً مكثفاً مختصراً، فعلى القارئ مسؤولية تنشيط ذاكرته في استدعاء معلوماته التاريخية عن المدينة، وتذكر حياتها الاجتماعية، والثقافية، والأدبية، والشعرية، والدينية، وغيرها، ليتمكن من حسن استقبال النص المسرود، وتذوقه.

٦-١-٢- المكون الفاعل:

ويقصد به العنوان الذي يحيل إلى شخصية بارزة تدور حولها الحكاية / الحيلة في المقامة. وذلك مثل المقامة الجاحظية، نسبة للجاحظ، والغيلانية، نسبة إلى ذي الرمة، والخَلَفَيّة، نسبة إلى خلف بن أحمد، صاحب سجستان، والبِشرية، نسبة إلى بِشْر بن عَوَانَة العَبْدي. فعند البدء بقراءة العنوان هنا يتحول القارئ، بخياله السردي، إلى إعمال ذاكرته في البحث عن معلومات لتلك الشخصية، أدبية هي، أم شعرية، أم تاريخية، أم غير ذلك، تمهيداً لاستقبال السرد، وتوقع الحيلة.

٦-١-٣- المكان الحدثي:

ويقصد به العنوان الذي يحيل إلى حدث معين، دارت حوله الحكاية / الحيلة، في المقامة، مثل المقامة القِردية، حيث يشير العنوان سيميائياً إلى مُرَقّص القرود، والمارستانية، والوعظية، والمجاعية، والوصية، والعلمية.

٦-١-٤- المكون الزمني:

وهو أن يحيل العنوان إلى زمن تاريخي معين، تقع فيه الحكاية / الحيلة. مثل المقامة الحمدانية. إن قراءة هذا العنوان من شأنه أن ينقل القارئ، بمتخيله السردي إلى بلاط سيف الدولة الحمداني، وينشط ذاكرته في استدعاء مجالس سيف الدولة الثقافية والأدبية والفكرية، ووضع الافتراضات في نوع الحيلة التي سيقوم بها المحتال هناك، ونمط شخصيته.

٦-١-٥- المكون الشيء:

وهو أن يحيل العنوان إلى شيء مادي، كالطعام مثلاً. مثل المقامة الأزاذية، والمضيرية، والحرزية، والمغزلية، والصفرية، والدينارية. وهنا أيضاً يتوجب على القارئ استدعاء معلوماته بشأن سيمياء العنوان، استعداداً لتقبل السرد.

وتبدو جماليات العنوان، أياً كان ذلك العنوان، مما تقدم، بأنه يحيل إلى مكان عام كأسماء المدن، أو خاص. وهنا ينتقل قارئ المقامة إلى ذلك المكان ذهنياً، ويتوجب عليه استدعاء رصيده المعلوماتي، التاريخي والاجتماعي، والثقافي، والجغرافي، والديني، وغيره، استعداداً لاستقبال السرد، وسد الفراغات في النص، واستغلال قدراته في تخيّل المكان الذي ستدور فيه الحكاية / الحيلة، والكشف عن أبعاده النفسية، والاجتماعية والتاريخية والدينية والجغرافية والأدبية وغيرها.

٦-٢- وصف المكان:

إن وصف المكان تقنية إنشائية تتناول وصف الأشياء بالمكان في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصوير الفوتوغرافي، كما مزج الهمذاني بين هذا الوصف و الوصف التعبيري الذي يصور الأمكنة من خلال إحساسه بها لتتناسب مع الحيلة.

يتداخل الوصف ضمن السرد تداخلاً كبيراً. وإذا كان السرد للأفعال فإن الوصف للأحوال، وعندما يبدأ الوصف يكون السرد قد توقف(١)، والسرد يبدأ بعبارة استهلال السرد " حدثنا عيسى بن هشام " ثم الدخول إلى عالم الحكاية / الحيلة، عند الهمذاني، انتهاءً عند لحظة التعرف، إيذاناً بانتهاء الحكاية، وكشف الحيلة، وصاحبها.، والوصف هو " ضرب من التوسعة الزخرفية حيث تبرز صنعة الكاتب الأسلوبية وحيث تتكدس الاستعارات والتشابيه، والنعوت، والمركّبات الاسمية والحرفية والجمل الحالية مختلف الأساليب البلاغية، وتتعلق مواضيعه بالمكان والشخصيات والأشياء... "(٢).

ويمكن تقسيم الوصف إلى نمطين، هما: الوصف بالقول، والوصف بالفعل(٣):

وجاء الوصف في مقامات الهمذاني، للمكان محققاً وظائفه الجمالية " الزخرفية "، حيث ظهرت صنعة الهمذاني، وقدرته التصويرية " الأسلوبية، والبلاغية واللغوية، ولاسيما في وصف المكان الذي دارت فيه حيل الإسكندري.

٦-٢-١- الوصف بالقول:

فيشترط " أن تكون الشخصية عارفة بموضوع وصفها، مالكة للمعجم المناسب، قادرة على أن تستخدم منه ما يفي بالحاجة، وما لا يقف حاجزاً أمام التواصل مع السامع "(٤) فبعد أن حدد الهمذاني ثغر قزوين، في المقامة القزوينية، مكاناً عاماً عمد إلى وصف تضاريس المكان وصفاً قولياً جميلاً:

"... فما أجزنا حَزناً، إلا هبطنا بطناً حتى وقف المسير بنا على بعض قراها،

---

(١) العمامي، محمد نـجيب، **في الوصف بين النظرية والنص السردي**، دار محمد علي للنشر، صفاقس الجديدة، ٢٠٠٥م، ص ٨١ وما بعدها، حيث خصصه للتمييز بين سرد قصة الأفعال ووصفها، وطرح فيه رأي آدم وريفاز ومولينو وغيرهم.

(٢) عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح، **أدبية الرحلة في رسالة الغفران**، دار محمد على الحامي، صفاقس، ١٩٩٩م، ص ٤٨.

(٣) العمامي، **في الوصف**، ص ٧٤ وما بعدها.

(٤) **المصدر السابق**، ص ٧٤.

فمالت الهاجرة بنا إلى ظل أَثَلاَتٍ، في حجرتها عينٌ كَلِسان الشمعة... [١].

وهنا توقف السرد، ليبدأ وصف حَزَن هذه الأرض وبطنها، حتى القرية، عند اشتداد الحر، والاحتماء بظل أثلة، قرب عين ماء. ولقد هيأ جمال الوصف لهذا المكان نمط الحيلة، وشخصية المحتال، حين تبين أنه شاعر تائب. وكقوله في المقامة الإبليسية يصف الوادي الأخضر:

"**... فإذا أنهار مصرَّدة، وأشجار باسقة، وأثمار يانعة، وأزهار منوِّرة، وأنماط مبسوطة، وإذا شيخ جالس...** "[٢].

وبدت جماليات وصف هذا المكان في خلق الأجواء السردية لنوعية السرد، ونمط الحيلة، حيث المثاقفة في شعر امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، ولبيد بن أبي ربيعة، وطَرَفة بن العبد، وجرير وأبي نواس.

٦-٢-٢- الوصف بالفعل:

وهو وصف أشخاص يتحركون في مكان، أو وصف حيوان أو جماد، وأبرزها "... وصف شخصية وهي تعمل من الحيل أو الأساليب المتوخاة لتسويغ الوصف وإدراجه في السرد... "[٣]، ومنه وصف السوادي في نهاية المقامة البغدادية، عندما انطلت عليه الحيلة، فَهَمَّ خارجاً من المطعم لينهال عليه الشَّوَّاء ضرباً:

"**... فلما أبطأت عليه قام السوادي على حماره، فاعتلق الشَّوَّاء بإزاره، وقال أين ثمن ما أكلت ؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيفاً، فلكمه لكمة، وثنَّى عليه بلطمة...** [٤].

إن وصف حركة السوادي في المكان، في تلك اللحظة، أعطت بُعداً جمالياً لذلك المكان، الذي انكشفت فيه الحيلة، وتسارعت اللكمات واللطمات على السوادي، الذي ما زال مقتنعاً بأنه كان ضيفاً. وبذلك حقق الهمذاني غاياته في تسليط الضوء على هذه الطبقة الساذجة الغافلة، والتنبيه على خطر هؤلاء المحتالين، الذين رأوا في تلك الطبقة أهلاً للاحتيال عليهم، لشدة غفلتهم. أما في المقامة القردية فقد وصف الهمذاني حركة القرد والقرّاد، ورقص عيسى بن هشام، بعد دخوله حلقة الرجال المزدحمين على شاطئ دجلة:-

"**... فإذا هو قُرَّاد يُرقِّص قِرده، ويُضحك مَن عنده، فرقصتُ رقص**

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٦٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص ١٣٥.

(٣) العمامي، **في الوصف**، ص ٧٧.

(٤) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٤.

الــمُحَرَّج، وسرتُ سير الأعرج... "(١).

إن حركة القرّاد، ورقص القرد، وضحك الناس، ورقص عيسى بن هشام، وسيره الأعرج جعلت المكان ممتلئاً بالحركة، والضحك، ولا شك أن ذلك كله أعطى بُعداً جمالياً نفسياً للمكان، يتناسب مع حيلة الإسكندري، الذي تبين أنه كان القرّاد هذه المرة.

وقد يتداخل وصف الأقوال مع وصف الأحوال تداخلاً فنياً يضفي بُعداً جمالياً للمكان، كقوله في المقامة الحَرزية:-

"**.. ولما مَلَكَنا البحرُ وجَنّ علينا الليل غشيتنا سحابة تمدّ من الأمطار حبالا..**" (٢).

حيث بدأ بالوصف القولي، ثم تبعه بوصف فعلي، مما أعطى بُعداً جمالياً نفسياً مخيفاً للمكان، وللحالة النفسية لركاب السفينة، في ذلك المكان الضيق، في تلك الظروف الصعبة.

٦-٣ - حركة المكان:

وقسم الدكتور مصطفى الضبع حركة المكان إلى ثلاثة أنواع: امتدادية، وارتدادية، ودائرية(٣):

٦-٣-١- الحركة الامتدادية:-

حيث يتم وصف المكان بَصَرِيًّاً من نقطة ما، دون العودة على تلك النقطة ثانيــة، مــع ثبــات الرأس والجسد.

والأمثلة كثيرة مثل: قول السارد / عيسى بن هشام في المقامة الأسدية:

"**.... ونظرت فإذا هو وجه يبرق برق العارض.. "**(٤).

وكقوله في المقامة الموصلية في وصف الميت:

"**.... ودخل الدار لينظر إلى الميت، وقد شُدَّت عِصابته... "**(٥).

٦-٣-٢- الحركة الارتدادية:

حيث يتم وصف المكان بصرياً أيضاً، ابتداء من نقطة، والعودة إلى النقطة نفسها ثانية، مع ثبات الرأس والجسد، كقوله في المقامة المارستانية، يصف نظرة المجنون له، داخل البيمارستان:-

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٧٧.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٨٥.

(٣) الضبع، **استرتيجية المكان**، ص ١٥٢ – ١٥٣.

(٤) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٢٤.

(٥) **المصدر السابق**، ص ٧٢.

"... فنظرت إلى مجنون تأخذني عينه وتدعني... " [١].

٦-٣-٣- الحركة الدائرية، وجعلها الدكتور مصطفى الضبع ثلاثة أنواع[٢]:

٦-٣-٣-١- الحركة الدائرية:

ويتم وصف المكان هنا بصريّاً، مع حركة الجسد، حركة دائرية، أو نصف دائرية، أو أقل، كقول السارد في المقامة الأصفهانية، عندما أطال الإمام صلاته، فخشي عيسى بن هشام فوات الرحلة والراحلة، وهو في أول الصفوف، فالتفت خلفه، بعد أن سجد الإمام والمصلون ليجد طريقه في الخروج، للحاق بالقافلة:

".. ورفعت رأسي أنتهز فرصة، فما أرى بين الصفوف فرجة، وعدت إلى السجود.." [٣].

إن التفات السارد /عيس بن هشام إلى الخلف كشف عن جماليات المكان، حيث الجميع سُجَّدٌ، ولا فرجة للهرب.

٦-٣-٣-٢- الحركة الأفقية:

حيث تم وصف المكان بصريّاً، بالعين مع حركة الرأس يميناً وشمالاً، كقوله في المقامة التميمية، يصف حركة من ولي الكتابة، بعد أن استقبله في مجلسه:

"... وأقعدته من المجلس في صدره... فنظر ذات اليمين وذات اليسار فقال:... [٤].

إن حركة الرأس ذات اليمين وذات الشمال، كشفت عن أبعاد المكان، بمن فيه من الكبراء والعمَّال، مما أعطى المكان بُعداً جمالياً للطبقة الاجتماعية الحاضرة في ذلك المجلس.

٦-٣-٣-٣- الحركة الرأسية:

حيث يتم وصف المكان بصريَّاً، بالعين مع حركة الرأس من الأعلى إلى الأسفل، والعكس. وكم هو جميلٌ وصف سقف المسجد وزخارفه من خلال حركة رؤوس المصلين، في المقامة الرصافية:

"... فملت إلى مسجد قد أخذ مِن كلِّ حُسْنٍ سرَّه، وفيه قومٌ يتأملون سُقوفه، ويتذاكرون وُقوفه... "[٥].

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٧.
(٢) الضبع، **استراتيجية المكان**، ص ١٥٢ – ١٥٤.
(٣) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٣٨.
(٤) **المصدر السابق**، ص ١٧٦.
(٥) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١١٥.

إن حركة الرأس بالنظر إلى السقف والأعمدة كشفت عن جماليات ذلك المكان / المسجد، وأعطت له بُعداً زخرفياً جميلاً، وأشاع جواً من الطمأنينة والسكينة في نفوس المصلين.

٦ - ٤ - الاقتباس / التضمين:

الاقتباس " هو أن تدرج كلمة من القرآن أو آيه منه في الكلام تزييناً لنظامه وتضخيماً لشأنه... وقال الحلبي: " هو أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث... " (١).

وقد لجأ الهمذاني إلى اقتباس الآيات القرآنية لتزيين نصه وتضخيم شأنه، ليحقق غايات جمالية، ويعطي بُعداً نفسياً، يناسب المكان الذي ستحصل فيه الحيلة، استناداً إلى أن القرآن الكريم يمثل الإعجاز البياني، كما اعتمد الهمذاني على الاقتباس لدحض بعض أفكار المعتزلة، كقوله في المقامة المارستانية، على لسان المجنون، الذي بدا أشعرياً، هاجم أبا داود المتكلم، ورد على أقوال المعتزلة:

"... فلْيُخْزِكم أنَّ القرآن بغيضكم، وأن الحديث يغيظكم، إذا سمعتم: " من يضلل الله فلا هادي له "ألحدتم... (٢).

وقوله في المقامة نفسها مضمناً حديث رسول الله ﷺ:

"... وأنتم (يا مجوس هذه الأمة)، تعيشون جبراً، وتموتون صبراً، وتُساقون إلى المقدور قهراً... "(٣).

ووظف الهمذاني الحديث النبوي ليؤكد مصداقية رأيه في تفنيد آراء المعتزلة، وقد أشار، من خلال تضمينه للحديث النبوي، إلى بعض المعتقدات الدينية عند المعتزلة، وتفنيدها، مثل: الجبر والاختيار.

ولقد أعطى اقتباس الآية رقم ١٨٦ من سورة الأعراف، وتضمين الحديث النبوي، الذي رواه أبو داود، في باب السنة رقم ١٦، المكان بُعداً روحانياً نفسياً، كما عضَّد رأي "المجنون" لتقديم الحجة من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، مما كان له أطيب الأثر في إبراز جماليات المكان، مكان الحُجَاج بين أشعري ومعتزلي، حتى ظل المعتزلي ساكناً في مكانه دون ردّ.

٦ - ٥ - الألوان والروائح والأصوات:

لقد أعطت الألوان والروائح والأصوات بُعداً جمالياً للمكان الخاص، الذي دارت فيه الحيلة، ووجد فيه المحتال / الـمُكْدي. فعندما دخل السارد / عيسى بن هشام، في المقامة الأزاذية، سوقاً

(١) مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**. مكتبة لبنان، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ١٥٩.

(٢) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٨٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص ٨٧.

ببغداد، في موسم التمر / الأزاذ وقعت عينه على رجل عرض بضاعته من الفواكه والتمور:

"... فسرتُ غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنفها، وجمع أنواع الرُّطب وصفَّفها... "(١).

إن تصنيف الفواكه بألوانها، الحمراء والخضراء والصفراء، وصَفَّفها أنواع الرطب بدرجات ألوانها، من البني الفاتح إلى الغامق إلى الأحمر، بدرجاته المختلفة، أعطى بُعداً جمالياً لذلك المكان، وساعد على خلق الأجواء النفسية لدى القارئ ليستقبل سرداً في سوق، إذ لم يكن المحتال / الـمُكْدي بعيداً عن ذلك المحل.

وفي المقامة البغداذية ساعدت رائحة الشِّواء على انطلاء الحيلة على السوادي:

"... ثم أتينا شَوَّاءً يتقاطر شواؤه عرقاً، وتتسايل جوذاباته مَرَقاً "... (٢).

كما خلقت هذه الرائحة جواً يتناسب مع مطعمٍ في سوق ببغداد، وأعطته بُعداً جمالياً متحركاً، تناسب مع الحيلة على سوادي جائع. كما أن رائحة الخمر التي فاحت من أفواه السارد / عيسى بن هشام، وصحبه، فضحت أمرهم، وهم في المسجد لصلاة الصبح، وأعطت بُعداً جمالياً للمكان، الذي رفض، بمن فيه، سلوك هؤلاء، وأدى إلى ضربهم، ثم فرارهم راجعين إلى الخمَّارة، بعد أن أعلن الإمام:

".... يا أيها الناس من خلط في سيرته، وابتُلي بقارورته، فليسعه ديماسُه، دون أن تنجسنا أنفاسه، إني لأجد منذ اليوم ريح أم الكبائر..."(٣).

وفي المقامة المغزلية شبّه صوت المغزل بصوت السنّور:-

"... دخل هذا الفتى دارنا، فأخذ فَنَجَ سنَّار، برأسه دُوَار، بوسطه زُنّار، وفلك دوَّار، رخيم الصوت إن صرَّ، سريع الكَرِّ إن فَرّ... "(٤).

إن ذلك التشبيه أعطى بُعداً جمالياً للمكان، حيث المغزل وصوته الرخيم، الشبيه بصوت الهرّ، وقد جلس الشيخ والفتيان من حوله.

٦-٦- البديع والبيان:

لقد عُرف الهمذاني بعلْمه الواسع بعلوم العربية، ولا سيما البديع والبيان، من خلال رسائله ومقاماته وديوان شعره. وقد وظَّف علمه هذا في مقاماته، التي كشفت عن بُعد جمالي راق في

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٢.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٤٤.

(٣) **المصدر السابق**، ص ١٧٩.

(٤) **المصدر السابق**، ص ١٢١.

أسلوبه. حيث اعتمد على علم البديع في صياغة سرده، في مقاماته، القائمة على السجع والازْدِواج، والجناس، ليعطي بذلك بُعداً جمالياً موسيقياً للمكان، وليخلق جواً نفسياً مناسباً لطبيعة الحيلة.

ففي المقامة البغدادية قال الهمذاني، على لسان السارد / عيسى بن هشام:

"... اشتهيت الأزاذ، وأنا ببغداذ، وليس معي عَقْدٌ على نَقْدٍ،فخرجتُ انتهز محالّه، حتى أحلَّني الكرخ، فإذا أنا بسوادي، يسوق بالجَهْد حماره، يطرّف بالعَقد إزاره.. "[1].

إن هذه الجمل المسجوعة الأزاذ، بغداذ، وهذا الازدواج: فخرجت انتهز محاله حتى أحلني الكرخ، والجناس الناقص عَقْدٌ، نَقْدٌ، أعطت المكان بُعداً موسيقياً سريعاً، تناسب وطبيعة السوق السريعة، حيث يسرع الناس لقضاء حوائجهم، بينما جاء السجع في المقامة الموصلية بموسيقا بطيئة حزينة، حيث كان المكان داراً مات صاحبها:

"... ودفعنا إلى دار قد مات صاحبها، وقامت نوادبها، واحتفلت بقوم قد كوى الجزع قلوبهم، وشقت الفجيعة جيوبهم... " [2].

إن الجرس الموسيقي الذي أحدثه السجع تناسب مع طبيعة المكان، وأعطاه بُعداً جمالياً لاءم هول فجيعة أهل ميت بميِّتهم، على عكس ما أحدثه السجع في حركة الناس السريعة في السوق.

كما استعمل الهمذاني الطباق كثيراً جداً، كقوله في المقامة الناجمية، على لسان السارد/ عيسى بن هشام:

"... قلنا: لا فُضَّ فُوك، ولله أنت وأبوك، ما يحرم السكوت إلا عليك، ولا يحل النطق إلا لك، فمن أين طلعت ؟ وأين تغرب..." [3]

أما المقابلة فهي كثيرة أيضاً، كقوله في نفس المقامة، على لسان الـــمُكْدي:

"... فأنا في الشرق أُذكر، وفي الغرب لا أنكر... "[4].

لقد أعطى كُلٌّ من الطباق والمقابلة بُعداً موسيقياً جمالياً للمكان، بإيقاع متضاد ومتقابل، بشكل سريع، تناسب مع طبيعة المكان الذي وقف فيه الـــمُكْدي جائعاً.

كما استخدم الهمذاني الصور البيانية كثيراً جداً، ولا سيما الاستعارة والكناية والتشبيه، كقوله

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٤٣.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٧٢.
(٣) **المصدر السابق**، ص ١٤٦.
(٤) **المصدر السابق** ، ص ١٤٦.

في المقامة الكوفية، بعد أن تعرف رفيق دربه، الصوفي الكوفي، وهما في طريقهما لأداء فريضة الحج، حيث مال إلى بيته آخر النهار:

"... وسرنا، فلما أحلتنا الكوفة ملنا إلى داره ودخلناها، وقد بَقَلَ وجه النهار، واخضرّ جانبه، ولما اغتمض جفن الليل وطَرَّ شاربه، قُرِع علينا الباب... "(١).

لقد أعطت كنايته، بانتهاء النهار وقدوم الليل، واستعارته للجفن والشارب بُعداً جمالياً نفسياً، تناسب وهدوء ذلك المكان، غير أن الكَدّاء كان موجوداً ليخترق ذلك الهدوء، ووقار موسم الحج، ليبدأ حيلته.

أما التشبيهات فكثيرة أيضاً، منها تشبيهه الرسول ﷺ بالشمس والبدر، في المقامة الأصفهانية، فبعد أن أنهى الإمام صلاته، قام رجل / المحتال ليُحدِّث القوم بأنه رأى رسول الله ﷺ في منامه:

"... ثم قال: رأيته ﷺ في المنام، كالشمس تحت الغمام، والبدر ليل التمام..."(٢).

إن الهمذاني وظَّف التشبيه توظيفاً جميلاً، فإن تشبيه الرسول ﷺ بالشمس والبدر جاء مناسباً لمقامه الشريف أولاً، ثم إنه خلق جواً نفسياً وروحانياً أعطى المكان / المسجد بُعداً جمالياً، ومناسباً لحيلة هذا المحتال.

٦-٧- الخاتمة الشعرية:

تشكل الخاتمة الشعرية " قفلة المقامة " لما للشعر من فاعلية نفسية ومعنوية وفنية في نفوس السامعين وقدرة على شحذ مشاعرهم، استناداً إلى حضور الشعر في الذاكرة الوجدانية للإنسان العربي. ولهذا أنهى الهمذاني أكثر مقاماته بأبيات شعرية له، على لسان الإسكندري / المحتال. وتضمنت تلك النهايات نقداً حاداً للمجتمع وناسه، محذراً العامة من الغفلة، والسذاجة، وسرعة تصديق غيرهم، داعياً إلى اليقظة والانتباه، ومعرفة الآخر حتى لا يكونوا صيداً سهلاً للمحتالين المنتشرين، في عصره، في كل مكان.

وفي المقامة الساسانية أنهى الإسكندري المقامة، بعد أن احتال وحَصَّل درهماً بقوله:

---

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ١٩-٢٠.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٣٨.

" هـــذا الزمـــان مَـــشومُ كمـــا تـــــراه غَـــشُومُ
الحُمْـــقُ فيـــه مَلـــيحٌ والعقـــلُ عَيْـــبٌ ولُـــومُ
والمـــال طيـــفٌ ولكـــنْ حـــول اللِّئـــام يحـــومُ "[1]

ولقد أعطت هذه الأبيات بُعداً جمالياً لذلك المكان / باب دار بدمشق، حيث كشف عن مسوّغات هؤلاء المحتالين، الذين رأوا، على لسان الإسكندري، أن الحُمْق مليحٌ في ذلك المجتمع، وأن العقل عيبٌ ولوم، ما دام المال لا يملكه إلا اللئام.

٧ – الخاتمة :

إن فساد الحياة السياسية والاجتماعية في زمن الدولة البويهية، التي عاش فيها بديع الزمان الهمذاني، وما صاحبها من حروب وقتل وفقر، وانتشار اللصوص والعيارين والمحتالين والـمُكْدين، دفع الهمذاني إلى ترك مدينته همذان، مسافراً من مدينة إلى أخرى، في العراق وفارس، بحثاً عن مكان آمن سياسياً واجتماعياً؛ لذا جاء المكان عند الهمذاني، في مقاماته، واحداً متشابهاً، سواء أكان عاماً، أم خاصاً. وظهرت جماليات التشكيل من خلال قدرة الهمذاني على تصوير أمكنة الحيلة، وحيل المحتالين، لتنبيه الناس على خطرهم للحد من انتشارهم. ولقد تنوعت تلك الجماليات لترسم أبعاد ذلك المكان من خلال:

١ - سيطرة المكان على باقي مكونات السرد في المقامة.
٢ - إبراز جماليات التشكيل المكاني العام / أسماء المدن، والخاص / مجالس السمر والمثاقفة، والأسواق، وطرق السفر، والمساجد والجوامع، والدور، والأماكن المفتوحة، والخمارات، والمارستانات، والحمامات، والسفينة.
٣ - إبراز جماليات أبعاد المكان، الزمنية، والاجتماعية، والفيزيائية، والنفسية.
٤ - إبراز جماليات المكان الفنية مشتملة العنوان، والوصف، والحركة داخل المكان، والاقتباس والتضمين، والألوان والروائح والأصوات، والخاتمة الشعرية.

ولقد وظَّف الهمذاني ذلك كله ليحقق غاياته الأخلاقية والتربوية، ليجعل من مقاماته صرخة احتجاج فنية، لتنبيه الناس إلى الخطر الذي هدد المجتمع، بانتشار المحتالين.

(١) الهمذاني، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص ٦٩.

كشاف الأمكنة، وأنماط الحيل

الرقم	المقامة	المكان	المحتال / الـمُكْدي
١	القريضية	جرجان – مجلس سمر شعري	عالم بالشعر
٢	الأزاذية	بغداد – سوق	شحاذ يحتضن عياله
٣	البلخية	بلخ – طريق سفر	شريف قرشي يحتال على مسافر
٤	السجستانية	سجستان – سوق – محل بيع فواكه	زاهد جرب الحياة يبيع دواء
٥	الكوفية	الكوفة – دار	شحاذ يطرق الباب جائعاً
٦	الأسدية	حمص – الطريق إليها	لص يسرق مَن وثق به
٧	الغيلانية	جرجان – مجلس سمر شعري	لا الإسكندري ولا حيلة
٨	الأذربيجانية	أذربيجان – سوق	رجل دين معسر
٩	الجرجانية	جرجان – مجلس سمر	عزيز قوم ذل
١٠	الأصفهانية	طريق السفر إلى الري – مسجد	رأى الرسول ﷺ في المنام
١١	الأهوازية	الأهواز – مجلس سمر	واعظ يحمل جنازة
١٢	البغداذية	بغداذ – الكرخ – سوق – مطعم	جائع وسوادي
١٣	البصرية	البصرة – سوق – المربد	جائع بليغ
١٤	الفزارية	بلاد فزارة	شاعر مدّاح
١٥	الجاحظية	دار – وليمة	جائع بليغ
١٦	المكفوفية	الأهواز – رقعة فسيحة	شاعر أثقل الديْن ظهره
١٧	البخارية	بخارى – جامع بخارى	زاهد واعظ
١٨	القزوينية	قزوين – قرية – تحت أثلة	تائب بليغ شاعر
١٩	الساسانية	دمشق – باب الدار	شاعر جائع
٢٠	القردية	بغداد – دجلة – حلقة	قرَاد
٢١	الموصلية	الموصل – قرية – دار مات صاحبها	يرجع الميت حياً
٢٢	المضيرية	البصرة – دار – وليمة	جائع
٢٣	الحرزية	باب الأبواب – سفينة	يبيع حرزاً في سفينة ستغرق بمن فيها
٢٤	المارستانية	البصرة – مارستان	متكلم ينتقد المعتزلة

٢٥	المجاعية	بغداد	جائع بليغ
٢٦	الوعظية	البصرة – فرضة	زاهد واعظ
٢٧	الأسودية	البادية – ظل خيمة	شاعر
٢٨	العراقية	بغداد – الشط	شاعر عالم بالشعر وعروضه
٢٩	الحمدانية	حلب – مجلس سيف الدولة	فصيح وصف فرساً
٣٠	الرصافية	الرصافة – مسجد	لصوص يتذاكرون أنواع الحيل والكُدية (دون الإسكندري)
٣١	المغزلية	البصرة	الإسكندري ولا حيلة
٣٢	الشيرازية	شيراز	نكح خضراء دمنة
٣٣	الحلوانية	حلوان – حَمَّام	حجَّام
٣٤	النهيدية	فناء خيمة	جائع
٣٥	الإبليسية	وادٍ أخضر – مجلس سمر شعري	إبليس انتحل قصيدة جرير، الإسكندري يحتال على إبليس
٣٦	الأرمينية	أرمينية – فلاة – المراغة	جائع
٣٧	الناجمية	مجلس فصاحة	شحاذ مع عياله يطلب رغيفاً
٣٨	الخلفية	البصرة	مُحب لخلف بن أحمد
٣٩	النيسابورية	نيسابور – جامع	قاضٍ
٤٠	العلمية	مطارح الغربة مسافراً	عالم نصوح بإدراك العلم
٤١	الوصية	مجلس وصية والد لولده	ينصح ولده ليحتال على الدنيا بالبخل وخداع الناس
٤٢	الصيمرية	طريق من الصيمرة إلى بغداد	غني فقر وهجره صحبه، ثم استغنى ورجع بغداد وانتقم منه
٤٣	الدينارية	بغداد – مجلس اللصوص	لصوص يتشاءمون بدينار
٤٤	الشعرية	الشام – مجلس شعر	راوية عالم بالشعر
٤٥	الملوكية	من اليمن إلى الوطن	عيسى بطلا راويا للإسكندري فضائل خلف بن أحمد / لا حيلة
٤٦	الصفرية	القفول من الحج	تاجر ذهب
٤٧	السارية	سارية – مجلس الوالي	الوالي مخلفاً وعده

٤٨	التميمية	الشام – مجلس الوالي	نقد سذاجة الناس ومدح خلف بن أحمد / لا حيله
٤٩	الخمرية	مجلس سمر – خمارة – مسجد	واعظ عند صلاة الصبح، ثم شرب معهم في الليلة الثانية
٥٠	المطلبية	مجلس سمر	زاهد ناصح
٥١	البشرية	لا مكان	حكاية بشر بن عوانة/ لا حيلة

المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٣) العدد (٤) رمضان ١٤٢٨هـ / تشرين الأول ٢٠٠٧م

التناص القرآني في الشعر الأردني المعاصر: قصة يوسف عليه السلام نموذجاً

د. عبدالباسط محمد محمود الزيود *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٧/٣/٥ تاريخ القبول: ٢٠٠٧/٥/١٧

ملخّص

تحاول هذه الدراسة الكشف عن التناص القرآني في الشعر الأردني المعاصر بوصفه تقنية فنية، يسعى من خلالها الشاعر إلى شحن نصه بطاقات دلالية واسعة على المستويين: الفكري والفني.

وفي سبيل إنجاز هذا الهدف فقد اتخذت من قصة يوسف عليه السلام القرآنية نموذجاً، أدرس من خلاله التناص في نماذج مختلفة من الشعر الأردني، مستحضراً القصة القرآنية التي تتناص مع النص الشعري عبر شكلين: الأول غير مباشر، والثاني مباشر، مع بيان لدورهما: الفكري والفني.

وتوصلت الدراسة إلى أن التناص القرآني أسهم في تطوير تقنيات النص الشعري، بما يعزز قدرته على جذب المتلقي، وإشراكه في إنتاج الدلالات المختلفة للنص الشعري.

الكلمات الدالة: التناص القرآني، الشعر الأردني، التناص المباشر، التناص غير المباشر.

Abstract

Qur'anic Intertexuality in Contemporary Jordanian Poetry
Joseph's Story As A model

Dr. Abdel Basit M. Al-Zyoud

This study tries to reveal the Qur'anic intertexuality in contemporary Jordanian poetry as an artistic technique through which the poet seeks to charge his text with semantic richness on both intellectual and artistic levels. In order to achieve this objective, the Qur'anic story of Joseph (Peace be upon him) is analyzed as a model of intertexuality in various examples of the Jordanian poetry introducing the Qur'anic narrative which intertexualizes with the poetic text through direct and indirect forms and demonstrating their intellectual and artistic roles.

The study shows that the Qur'anic intertexuality contributes to the development of poetic devices in such away that the reader is attracted to the text and enabled to infer various semantic senses.

Keywords: Qurnic Intertexuality, Jordanian, Poetry, Direct Intertexuality, Indirect Intertexuality.

---

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية.

يتمتع مصطلح التناص بحضور كبير في الدراسات النقدية الحديثة [(١)]، ويرجع الفضل في هذا الحضور إلى جوليا كريستفيا التي أسست هذا المصطلح [(٢)]، وقد عرّفته بأنه" جملة من المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمداً على النصوص التي استوعبها وتمثلها حتى نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص"[(٣)]، وتضيف بأن "كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى" [(٤)]، وهذا ما شجع ناقداً آخر على القول بأن التناص وسيلة تواصل لايتم تحقق قصدية الخطاب دونها[(٥)]. ويعني ما سبق أن النص لا ينشأ من فراغ، بل لابد أن يكون الشاعر قد مارس عمليات من القراءة والاستيعاب وتمثّل للنصوص السابقة على وجود نصه؛ بوصفه قارئاً واعياً يمارس فعل القراءة لكثير من النصوص السابقة "التي تتحاور وتتجاور وتتصارع وتتفاعل بوصفها أنظمة دلالة متماسكة في نصه بعد أن تجاورت وتحاورت وتصارعت وتفاعلت في نفسه[(٦)]."

إن اللغة هي الوسيلة الأهم التي ينجز من خلالها الشاعر النص، ويحلق عبر ما تمنحه إياه من قدرة تخيلية إلى عوالم بعيدة الآفاق وعميقة الأغوار، تتعدد فيها الدلالات، لتؤسس عالماً جديداً بديلاً عن المألوف والمعروف،ولكن دون أن تكون بريئة من توظيف الموروث، بل إنها في أحيان كثيرة تتكئ على الموروث مستوعبة صوراً كثيرة من الثقافة التي أنتجت هذه اللغة الشعرية الجديدة [(٧)].

لذا تغدو دراسة التناص مهمة؛ لكونه يبرز قيمة العمل الأدبي مما يساعد على فهمه وعلى سبر أغواره ضمن سياقه الذي أنتجه، حيث يجعلنا قادرين على " فض مغاليق نظامه الإشاري،

---

(١) وشاهد هذا الحضور الدراسات العديدة التي نشرت في موضوع التناص ومنها :- مجاهد ، أحمد: **أشكال التناص الشعري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،د.ط،١٩٩٨ .

- الهاشمي ، علوي : **ظاهرة التعالق النصي** ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض ،د.ط، ١٤١٨ هـ..

- الأحمد ، نهلة : **التفاعل النصي** ،مؤسسة اليمامة الصحفية ،الرياض ، د.ط،١٤٢٣هـ..

(٢) حافظ، صبري : "التناص وإشاريات العمل الأدبي"، **مجلة ألف**، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٣.

(٣) Julia kristeva، semiotike,paris,seuil,1969,p.146

عن حافظ، صبري، التناص وإشاريات العمل الادبي،ص٢٣.

(٤) عن الزعبي ، أحمد : **التناص - نظريا وتطبيقياً** - ،مكتبة الكتاني ، إربد ،ط ١، ١٩٩٣ ،ص١.

(٥) مفتاح، محمد : **تحليل الخطاب الشعري** ،دار التنوير للطباعة والنشر ،بيروت،ط،١٩٨٥، ص ١٣٥.

(٦) اصطيف، عبد النبي : "خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث"، **مجلة فصول**، مج١٥، ع٢، ١٩٩٦، ص ١.

(٧) اصطيف، عبد النبي : الشعر العربي الحديث والتراث، **مجلة التراث العربي**، ع٢٥، ع٢٦، س٧، ١٩٨٦، ١٩٨٧، ص١.

ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضاً لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصاً ما" [(١)]، وتجاوز أحد النقاد هذا الفهم بأن جعل التناص سبيلاً لإدراك العمل الأدبي، لأن معانيه ودلالاته المختلفة لابد أن تكون مرتبطة بنصوص أخرى، يدخل العمل الأدبي (المنتج) معها في إطار صيرورته إما في علاقة تماثل، أو تجاوز، أو خرق.... الخ[(٢)].

وفي هذا الإطار يرى محمد عبد المطلب أن النضج الحقيقي، فنياً وإبداعياً، لا يتم للشاعر إلا من خلال تمثل مبدأ التناص [(٣)]، الذي يمثل "الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشاً له خارجهما" [(٤)].

لكن التناص لا يعني أن يستسلم الشاعر للنصوص السابقة، فيصبح نصه إعادة آلية لما سبقه من نصوص، لأن الكلمة حينما تدخل النص الجديد تشحن بدلالات ومعانٍ مختلفة وتحمل معها إيحاءات جديدة إلى حد ما، قد تقارب الإيحاءات السابقة، ولكنها تحتفظ لنفسها بخصوصية تضمن لها تحقيق ذاتها بعيداً عن ذوات الآخرين، وعندما تتراكب الكلمات ضمن سياقاتها الجديدة تجعل اللغة تتحرك و"تنهض من ركام الذاكرة وفوضى الأشياء في عالم فاجع، لتؤسس كيانها وخصوصية ذاتها التي تنبع من خصوصية قولها، وتقدم تشكيلاً جديداً للعالم والأشياء" [(٥)].

وفي استدراك آخر، قيل إن توظيف النصوص المختلفة، وجعلها تتسرب إلى داخل النص الجديد، لا يجعل من هذا النص "ثوباً مرقعاً، أو جسداً انتزع كل عضو من أعضائه من جسد آخر، بل إنه يحقق وجوده كمولود جديد يثري عالم الإبداع، فقد تخلّق في رحم الرؤيا الإبداعية الخاصة بالمبدع، وسرى في نسيج خلاياه نسغ أفكاره ومشاعره، ورؤيته للعالم، واكتسى ثياب طريقته الخاصة في التشكيل والتعبير، مما أهله لأن يشق لنفسه سياقاً خاصاً في حقل الإبداع الذي ينتمي إليه، مبدياً ما كان كامناً في أعماق النصوص التي انبنى عليها، أو موحياً به، وذلك في الوقت الذي يبث فيه، إفصاحاً وإيحاءً، رؤية المبدع لتلك النصوص المفتوحة على ما يتناهى من القراءات والتأويلات للواقع الذي قرأه وأوله، كنص مفتوح" [(٦)].

وجدير بالذكر أن هذا المصطلح ليس جديداً كلياً علينا، نحن العرب، إذ تنبه غير ناقد

---

(١) حافظ، صبري : **التناص وإشاريات العمل الأدبي،** ص٢١.

(٢) يقطين، سعيد : **انفتاح النص الروائي،** المركز العربي، المغرب، ط٢، ٢٠٠٢، ص٩٤.

(٣) عبد المطلب، محمد : "التناص القرآني في (أنت و أحدها) لمحمد عفيفي مطر"، **مجلة إبداع،** ع١، ١٩٩٠، ص١٥.

(٤) مفتاح،محمد: **تحليل الخطاب الشعري،** ص١٢٥.

(٥) حميد، رضا: "الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكل البصري"، **مجلة فصول،** مج١٥،ع٢، ١٩٩٦، ص٩٦.

(٦) بسيسو ،عبد الرحمن: "قراءة النص في ضوء علاقته بالنصوص المصادر"، **مجلة فصول،** مج١٦، ع٢١، ١٩٩٧، ص٩٤.

وبلاغي إلى أسماء عدة قريبة في الفهم لهذا المصطلح، تعالج ظواهره المختلفة بنسب متفاوتـــــة، ومن هذه المصطلحات أو الأسماء، التضمين والاقتباس وحسن الأخذ والسرقات، فقـد أشـار ابـن رشيق مثلاً إلى أن التضمين الجيد، يعود إلى قدرة الشاعر علـى أن يجـد موقعـاً حـسناً للبيـت المضّمن،وأن يحسن التصرف بهذا المأخوذ، فلا يكون شاذاً في موقعـه، ولا مقحماً [1].

في ضوء هذا الفهم ينطوي النص على طبقات جيولوجية متعددة الإشارات، ذات مرجعيات موروثة ومعاصرة بآن، ولكي يفهم لابد من الحفر تحت تلك الطبقات للوصـول إلـى التـضاريس المميزة لهذا النص من غيره، ووجهات النظر المخبوءة فـي ثنايـا الـنص، والمواقـف المقبولـة والمرفوضة لدى الشاعر . و في الوقت نفسه يتجاوز هذا الفهم مفهوم النص المغلق، ليتعامل معـه على أساس أنه نص مفتوح على آفاق واسعة [2]، يحتاج معها النص إلى قارئ واعٍ، ومتلقٍ متمرس يتجاوز السطوح إلى الأعماق، والظاهر إلى الباطن [3].

التطبيق:

وفيما يلي سأقوم بتناول نماذج من الشعر الأردني، دارساً توظيف الـنص القرآنـي فيهـا، ولكني سأقتصر على تلك النصوص التي وظفت يوسف عليه السلام أنموذجاً لهذا التوظيف القرآني؛ لأن استجلاء توظيف النص القرآني بعامة في الشعر الأردني غير متيـسر فـي بحـث صـفحاته محدودة.

عمد الشعراء الأردنيون – كغيرهم من الشعراء العرب – إلى الإفادة من الموروث العربـي بمختلف مصادره، سواء أكان موروثـاً دينيـاً، أم أدبيـاً ، أم تاريخيـاً، أم صـوفياً، أم أسـطورياً .....الخ[4]، وأفادوا من جلّ ما تقدمه هذه الموروثات من شخصيات وأحداث ومواقف، تخدم رؤيتهم وتعبر عن تصوراتهم مازجين بين الماضي والحاضر بغية التأسيس لزمن شـعري جديـد، يحمـل رؤاهم، وينهض بها نحو آفاق فنية عالية المستوى.

يسعى الشاعر الأردني – والعربي بعامة – دائماً إلى إمداد نصه الشعري بمـا يكفـل لـه

(١) ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ/١٠٦٣م) أبو علي الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،** تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط٥، ١٩٨١، ص ص٨٤-٨٨.

(٢) يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي،** ص ٨٤.

(٣) مفتاح، محمد : **تحليل الخطاب الشعري،** ص١٣٥.

(٤) تناول غير باحث موضوع إفادة الشاعر الأردني من التراث بعامة، دون تخصيص لموضوع التناص القرآني، ومنهم:

- الكركي، خالد: **الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث،** دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٩.
- الربابعه، موسى:"الاقتباس والتضمين في شعر عرار"، **مجلة دراسات،** الجامعة الأردنية، مج١٩،ع ١٩٩٢،١.
- السمرة، محمود : "اللغة والأسلوب في شعر عرار"، **مجلة مجمع اللغة العربية الأردني،** ع ٥-٦، ١٩٧٩.

النجاح والتأثير في المتلقي شعورياً وفكرياً، من خلال الإيحاءات المختلفة والمشاعر الجياشة التي يستحضرها القارئ عند تلقيه لنص معين، يحمل ما بين ثناياه مفردات وتراكيب وصوراً وأبنية تراثية، تعزز لديه الشعور بعظمة المنجز الحضاري والتاريخي والثقافي لبني قومه من جهة، وتحرضه على التواصل بشكل جيد مع النص المقروء من جهة أخرى، لما لهذه العناصر المختلفة من تأثير على نفسه كونها تمثل الجذور الأولى لتكوينه الفكري والوجداني والنفسي[١].

ويعد التناص مع الماضي أسلوباً شعرياً وفكرياً بأن، يهدف من خلاله الشاعر إلى إضفاء نوع من العراقة والأصالة على نصه الشعري قد لا تتوافر له فيما يكتسبه من الواقعي الراهن، لأن الواقعي والراهن يتسم بالسيرورة الدائمة والتغير المتلاحق، بعيداً عن تشكل الهوية الأصيلة والسمة الدائمة والثابتة، أما الماضي فيشكل عنصراً ثابتاً وراسخاً لامتداده الضارب في أعماق التاريخ ولتجذره في ذاكرة الناس، بالإضافة إلى أن الشاعر يحقق قدراً من الشمولية والكلية لرؤيته المتخطية لحدود الزمان والمكان[٢].

لكن لا يظن ظان أن التناص مع الموروث نوع التأثير الصرف أو الاتصال المجاني أو الإقحام المفروض من الخارج، وإنما ترقى العلاقة مع التراث لتكون علاقة "استيعاب وتفهم وإدراك واعٍ للمعنى الإنساني والتاريخي للتراث[٣]، يسفر عن بناء عالم شعري يحمل في طياته علاقات وصوراً ودلالات جديدة تؤكد خصوصية التجربة، وبصمات الشاعر الخاصة[٤].

ومن أهم مصادر التراث عند الشعراء الأردنيين التراث الديني والقرآني بخاصة، إذ يعد القرآن أهم مصدر ديني وفكري لدى الشعراء المسلمين والعرب بعامة، والشعراء الأردنيين بخاصة،عمدوا إليه اقتباساً وتضميناً واستشهاداً على سبيل التناص، ويبرز القصص القرآني أهم عنصر من عناصر التناص القرآني في الشعر الأردني، إذ بدا واضحاً أن الشعراء الأردنيين يفيدون من هذه القصص، ويوظفونها فيما يصدر عنهم من الشعر، وتشكل قصة يوسف عليه السلام إحدى أبرز هذه القصص المستوحاة في شعرنا الأردني.

يتخذ التناص مع قصة يوسف عليه السلام شكلين: أحدهما مباشر، والآخر غير مباشر، أما التناص المباشر فهو ذلك التناص الذي يتكئ الشاعر فيه اتكاءً مباشراً وكبيراً على القصة القرآنية ليوسف عليه السلام، بحيث يمتد التناص ليشمل النص كله أحياناً . وسأؤجل الحديث عنه إلى ما بعد

(١) زايد، علي عشري،: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، د.ط، د.ت، ص٣٠.

(٢) **المصدر السابق**: والصفحة نفسها.

(٣) إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**، دار الثقافة، بيروت د•ط، د•ت، ص٣٠.

(٤) عباس، احسان: **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق، عمان ،ط٢، ١٩٩٢، ص١١٢.

التناص غير المباشر؛ لكون التناص غير المباشر جاء جزئياً: وعلى شكل صور سريعة، عمدت إلى الإيحاء بالنص الغائب دون الاتكاء عليه مباشرة.

التناص غير المباشر:

وأقصد به الاستيحاء/ التوظيف الذي يبثه الشاعر في جزء أو أجزاء من النص/ القصيدة ولا يكون ممتداً على طول النص، ويتجلى هذا التناص مع قصة يوسف عليه السلام في أكثر من نص شعري، ومن هذه النصوص قصيدة للشاعر علي الفزاع، يقول فيها:

" منذ اعتزلت أمي صهوات الخيل،
وفتحت الأبواب و قالت:
هيت لكم...
وأنا حين يجنُّ عليَّ الليل أمزق أقنعتي،
وأدبُّ على الطرقات،
كصرصار ليلي...
أبحث عن وجهي في قائمة الموتى
..... "(١)

يستوحي الشاعر مشهداً من مشاهد قصة يوسف عليه السلام متمثلاً في ذلك الموقف الذي حصل بين امرأة العزيز ويوسف عليه السلام، الذي جاء في قوله تعالى : ﴿ **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ**﴾(٢)، لكن الإيحاءات المستوحاة في النص الشعري مختلفة عن تلك الموجودة في الآية الكريمة، إذ إن الموقفين مختلفان من أوجه كثيرة، ففي حين تدعو امرأة العزيز يوسف عليه السلام لممارسة الرذيلة معها، وفي مطاوعته إياها – ولم يطاوعها- مخالفة لأوامر الله تعالى، فإن الأم في النص الشعري، وأظن الفزاع يرمز فيها إلى الأرض، لا تدعو أبناءها إلى الرذيلة وإنما لإنجادها مما هي فيه من معاناة شديدة تلقاها نتيجة ممارسات المحتل/المغتصب.

ويبدو الاختلاف من وجه آخر أيضاً، وذلك بعد أن يتخذ الطرفان المأموران بتلبية الدعوة موقف الرفض، وعدم الاستجابة، فقد رفض يوسف عليه السلام طلب المرأة، وكذلك رفض أبناء المرأة في النص الشعري دعوتها، عندها يبرز الاختلاف المبني على موقف الرفض، إذ تكون نتيجة الرفض عند يوسف عليه السلام الرضا عن النفس، والشكر لله الذي صرف كيد المرأة عنه،

(١) الفزاع، علي : **الأعمال الشعرية** ،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،ط١، ١٩٩٦ ، ص٢٣٢.

(٢) **سورة يوسف** ،٢٣.

والخلاص من عقدة الإثم، ولكن رفض الأبناء / العرب لطلب الأم /الأرض يدعو إلى الخزي والعار والصغار والوقوع في الإثم، كما هو ظاهر في الصورة بعد قول الشاعر (هيت لكم)؛ لكونهم لم يلبوا النداء، وينجدوا شعبهم وأرضهم في فلسطين، وهو موقف يكشف زيف ادعاءاتهم/أقنعتهم ويجعلهم في عداد الموتى.

ولا يقتصر الاختلاف ما بين النصين على طبيعة الموقف ونتيجته على مستوى الدلالة الكلية، بل يمتد إلى طبيعة التركيب اللغوي لكلا النصين، ففي حين تقوم المرأة في النص القرآني بتغليق الأبواب، كي تمارس فعلتها في مكان مغلق و غير ظاهر للعيان وبعيداً عن أعين حراس القصر وحجّابه، فإن الأم /الأرض في النص الشعري تقوم بتفتيح الأبواب المغلقة عليها أصلاً، كي تُسمع العرب / أبناءها صوتها المخنوق هو الآخر، ولاشك أن الباعث على الفعلين المختلفين (الفتح والإغلاق) مرده البعد النفسي من جهة، والأخلاقي من جهة أخرى، فالحالة النفسية لامرأة العزيز هانئة وتعكس جواً رائقاً تميل معه إلى ممارسة فعل الإغواء لإشباع غريزة جنسية في غير محلها، انطلاقاً من قدرتها الإغوائية بوصفها أنثى والمستندة إلى قوة الملك، لكن الحالة النفسية للأم / الأرض والشعب مختلفة، فهي تعكس شعوراً بالألم والظلم المنبعث من الإحساس بالضعف.أما البعد الأخلاقي فيتسّم بالخسّة والوضاعة عند امرأة العزيز ؛ لأن فعلها يتنافى والأخلاق العالية المحتشمة، التي تدعو إلى الفعل الصحيح والمتفق مع القيم النبيلة ، بعيداً عن الأبواب المغلقة ، وذلك بعكس ما قامت به الأم / الأرض الذي جاء متفقاً وهذه القيم النبيلة.

ولاستجلاء هذه الأبعاد المختلفة يمكن الاهتداء بالرسم التالي:

	الموقف	النتيجة	الإحساس المترتب على الرفض	الرفض
زوجة العزيز /يوسف	**ممارسة الرذيلة**	**الرفض**	**الإحساس بالرضا**	**مفتوح مغلق**
الأم/ الأرض العرب/الأبناء	**طلب النجدة**	**الرفض**	**الإحساس بالندم**	**مغلق مفتوح**

وفي نص آخر لإبراهيم نصر الله، يمزج الشاعر فيه الواقعي / المعاصر بالموروث، من خلال توظيفه لفكرة القميص في قصة يوسف عليه السلام، يقول الشاعر في مقطع يعنونه بـ :

قميص ١

"لقميصي الذي يتفتَّح زهراً على كتفيْ

أن يذوب على حبل أمي

فقدْ هَدَّني تعبي...
ولمّا يزل خلفي الشرطيّْ "(١)

لا تظهر في هذا المقطع أي إشارة إلى أن القميص ذو بعد قصصي قرآني، إنه قميص الشاعر العادي / الواقعي، الذي يأمل أن يظل مرتدياً إياه حتى يذوب / يبلى، ولكن الشاعر بحسه الرؤيوي يُدخل طرفاً غريباً على العلاقة الحميمة بينه وبين أمه وهو الشرطي بما يمثله من سلطة قمعية تلاحقه وتسبب له التعب. ومن ثم ينمي الشاعر هذا الواقعي /القميص ويدخله في إطار رمزي مستلهم من قصة يوسف عليه السلام، يقول في المقطع الثاني الذي يعنونه بـ: - قميص٢

" لقميصي الذي غاب ذات مساء
وغافلَهُ ذئب هذي الرياحْ
أن يخبئ نصف جراحي على التلِّ
قبل الرحيل إلى قلب أمي – صباحاً-
وينكر نصفَ الجراحْ! "(٢)

يستلهم الشاعر هنا النص القرآني، ويوظف مشهداً مهماً صوّر الله -عز وجل- فيه إخوة يوسف عليه السلام وقد خانوه ومكروا له وألقوه في الجب، يقول تعالى : " **قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لِّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ وَجَآؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ** "(٣). وما كنا لنعرف أن علاقة ما تربط بين النصين لولا ذكر الذئب والجراح في النص الشعري، وهما أثران وشاهدان على الخديعة التي لحقت بيوسف عليه السلام جرّاء مكر إخوته به، لكن النص الشعري يحاول أن يعيد القميص إلى نصه ليكون شاهداً على الخديعة / الجريمة التي تُمارس بحق الشاعر / الفلسطيني في عصرنا الحاضر، بل إن هذه الخديعة / الجريمة أفظع وأكبر من تلك التي وقعت ليوسف عليه السلام، وهذا يظهر من خلال التحويرات التي أدخلها الشاعر على النص الشعري، فإذا كان النص القرآني أغفل ذكر زمن الخديعة اعتماداً على أن السباق لا يكون إلا في النهار، فإن إبراهيم نصر الله حرص على إظهار البعد الزمني للخديعة في أول سطر في النص فقال (لقميصي الذي غاب ذات مساء) وهذا يُعظّم من أثر الخديعة في النفس المخدوعة ويظهر الخساسة في نفس الخادع بشكل أكبر، وإذا كان إخوة يوسف

(١) نصر الله ، إبراهيم: **الأعمال الشعرية**، المؤسسه العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١ ، ١٩٩٤، ص٤٣١.
(٢) **المصدر السابق** ، ص٤٣٢.
(٣) **سورة يوسف**، ١٧، ١٨.

عليه السلام هم من مارسوا عليه فعل الخديعة، فإن شاعرنا قد ذاق عذاب الخديعة مرتين، الأولى : من المحتل / المغتصب ويمكن الاستدلال عليها من قوله (ذئب هذي الرياح)، والثانية: يمكن الاستدلال عليها بطريقة غير مباشرة وذلك من خلال طلب الشاعر إلى القميص أن يخبئ جراحه على التل في السطر الثالث. وأظنها تلك الجراح النازفة من أثر جريمة المحتل، وأما جراحه الثانية التي طلب إلى قميصه أن ينكرها، فأرى أنها الجراح الأعمق والأشد أثراً ؛ لأنها سالت بفعل خداع بني قومه / العرب، الذين أشبعوا الشاعر طبولاً وفاز العدو بالوطن. ولكن هيهات لقلب الأم أن يصدق؛ لأن قلبها يمثل البوصلة التي تحدد لها الاتجاه، والإحساس الذي يصدق دائماً معها، إلا أن الشاعر أراد أن يخفف عن قلب أمه ، و يريحها من المعاناة والشعور بالألم، بإخفائه لجراحه مرة وبنكرانها مرة أخرى.

أخيراً يعود الشاعر إلى القميص العادي / الواقعي بعد أن شحنه في المقطع السابق ببعد قصصي قرآني فيقول في المقطع المعنون بـ: قميص ٣

" لقميصي الذي يتطايرُ في الريحِ

أن يهدأ الآن خمسَ دقائقْ

لأرشدَه لعبورِ الرصاص بجسمي

وأسلِمَهُ للحدائقْ " (١)

توحي الصورة جلياً أن قميصه المعاصر لا استقرار له، ولا يهنأ بهدوء، لأن معاناته مستمرة وخلاصه بعيد المنال، لذلك يطلب الشاعر من القميص أن يهدأ مؤقتاً خمس دقائق فقط ليكون شاهداً على رصاص الخديعة والمكر والعدوان الذي أصابه ويصيبه دائماً.

يرتقي موسى حوامده بالتناص إلى صورة جميلة جداً، تحمل في نسيجها إيحاءات مبتكرة وفريدة، يقول :

" لم يكن قميصي الذي قُدَّ

كنت عارياً لما نسجت الحكاية!" (٢)

أبدع موسى حوامده في هذه الصورة التي رجعت إلى النص القرآني لتعيد إنتاجه بطريقة مغايرة لمن سبقوه، تنم عن وعي كبير بمقاصد التناص، فقد قلب الصورة رأساً على عقب، وأحدث مفارقه تصويرية عندما نفى أن يكون قميصه الذي قُدَّ، لا ليبرأ نفسه لأنه يعترف بأنه كان عارياً، ولكن

(١) نصر الله، إبراهيم، **الأعمال الشعرية**، ص٤٣٢.

(٢) حوامدة ،موسى : **من جهة البحر** ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ،ط١، ٢٠٠٤، ص٢٠.

ليؤكد غواية المرأة، التي توحي صورتها هنا بأنها قد مارست فعل الغواية /الرذيلة مع غيره.

لقد ارتفع الشاعر بالتناص كثيراً ليحمله دلالة أرادها هو، وهي أن الغريزة الجنسية لا يمكن نكرانها ولا إخفاؤها ولا التملص منها، فإذا كانت المرأة / الأنثى ميّالة إلى الغواية وإشباع غريزتها، فهو ميال إلى هذا أيضاً، لذلك يظهر في الصورة عارياً ومستعداً لممارسة هذا الفعل، إنها صورة تقول المسكوت عنه في الخطاب المعاصر، ولكن بطريقة إيحائية إبداعية اتخذت من التناص سبيلاً لها، لتبدع خطاباً ثالثاً يتجاوز الخطابين السابقين، النص الشعري المعاصر و النص القرآني.

ينوع موسى حوامده في الإفادة من التناص بإخضاعه لمزيد من التحويرات والتحويلات كي يستطيع نصه حمل الدلالات المختلفة، وفي هذا الإطار يقول :

" أنا عارك يا أبي
أنا فضيحتك بين أهلك وعشيرتك الكذّابين
أنا فضيحتهم لو يفقهون
قل لهم: نسيت البسملة، خاب مسعاي
انسوه واحترموا إخوته،
كنوا له البغضاء ولأترابه الرحمة والتبجيل،
وأنا بريءٌ منه كما برّأ مصر من دنسِ أعدائها
اقتلوا خطيئتي أو أطرحوه أرضاً
كي تخلو لكم القرية
ويزهو بكم وجهي؛" (١)

استطاع حوامده أن يقدم من خلال هذا النص تصوراً جديداً، يتخذ من النص القرآني قاعدة ينطلق منها محلقاً في آفاق الرؤية التي ترتفع لتعلن عن سيطرة الباطل بكل أساليبه القذرة على قيم الحق ومبادئه، لم يعد يوسف عليه السلام الذي عرفناه في النص القرآني ذلك الإنسان المبدع / الطامح للمجد، القابض على جمر الحقيقة في زمن التخاذل والمكائد والممارسات المشينة المتآمرة على مشروعه، وفي الوقت نفسه يجبر أباه على التنازل والرضوخ للضغوط والمساومات، لكن كيف قال النص المعاصر ذلك ؟ .

يتكلم الشاعر من خلال التناص مع قصة يوسف عليه السلام بلسان النبي يوسف عليه السلام، لا ليعلن إصراره -كما كان يوسف عليه السلام في القصة القرآنية -على تحقيق رؤياه

(١) حوامدة، موسى، **من جهة البحر**، ص ص٤١-٤٢.

المشروعة والمتمثلة في الخلاص من الآخر/ المحتل، بل ليتراجع ويعلن أنه أصبح مصدر عار لأبيه وفضيحة له بين أهله المنافقين والكذابين / القبائل العربية ودويلاتها المشرذمة، ويشجع أباه على التراجع عن التمسك به و بأحقيته وأهليته لاعتزاز أبيه به، فضلاً عن أنه - أي يوسف - يحاول ان يُحفّظ أباه المبررات الكاذبة والواهية، ويقوم بقلب الأمور ليصبح الحق باطلاً والباطل حقاً، ويطلب الأب من إخوة يوسف / منا أن ننساه، بعد أن كان هو - الأب -من تمسك بحقه بالاحتفاظ بذكرى ابنه وترجى عودته بالرغم من مزاعم أبنائه الكاذبة التي كانوا يدعونه من خلالها لنسيانه وعدم ترجي عودته !!، يقول تعالى على لسان إخوة يوسف ﴿ **قَالُواْ تَاللّه تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضاً أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ**﴾(١)،وهاهو ذا يطلب منهم / منا أن نحترم إخوته، ونطلب لهم الرحمة والمغفرة، ونُكنّ له- يوسف- البغضاء بعد أن كانوا متهمين -الإخوة- بدم يوسف عليه السلام، يقول تعالى على لسان يعقوب عليه السلام " **قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون** "(٢).

ومما يزيد في مفارقة الصورة وبشاعتها أن يتبرأ _ يعقوب عليه السلام _ من ابنه، وأن يبني هذه البراءة على ما كان فعل يوسف عليه السلام في مصر إذ برّأها من أعدائها، وهي مفارقة مضحكة مبكية، فبدل أن يكافأ الابن على فعله الحميد صار ملوماً عليه ومديناً به، وهو قياس خاطئ يقود إلى الشفقة على الوالد، والسخرية من الوضع الذي آل إليه مصيره.

ولا يكتفي الشاعر بذلك و إنما يجري تحويراً آخر في نص قرآني آخر على لسان إخوة يوسف إمعاناً منه في تعميق الصورة المأساوية المعاصرة، وذلك عندما أرادوا الخلاص منه، يقول الشاعر :

"اقتلوا خطيئتي أو اطرحوه أرضاً

كي تخلو لكم القرية

ويزهو بكم وجهي "(٣)

لاشك أن قارئ هذا النص سيستحضر الآية الكريمة التالية : ﴿ **اقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضاً يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِن بَعْدِهِ قَوْماً صَالِحِينَ** ﴾(٤) وهي آية تنبئ عن فكر إقصائي لا يؤمن بوجود الآخرعند إخوة يوسف، وهو فكر مرفوض عند يعقوب علية السلام في النص القرآني،

---

(١) **سورة يوسف**، ٨٥.

(٢) **سورة يوسف**، والآية نفسها.

(٣) حوامدة : موسى، **من جهة البحر**، ص٤٢.

(٤) **سورة يوسف**، ٩.

إلا أن النص الشعري يظهره مؤيداً لهذا الفكر ومشجعاً له بعد أن ارتد يعقوب /العربي عن حب يوسف /الفلسطيني ودعمه، وعده نوعاً من الخطيئة.

لقد انقلبت الأشياء فأصبح المدين بريئاً والبريء مديناً والمحب مبغضاً والمبغض محباً، إنها صورة لانقلاب معايير اللحظة الزمنية المعاصرة، وإسقاط لتلك الصورة المقلوبة لتكشف عن عالم اليوم الذي لا احترام فيه للمبادئ والقيم والأخلاق والرؤى الفكرية الحقيقية التي تنم عن قدرة عالية من التفكير الخلّاق والمبدع، إنه نص يحاول أن يعبر عن أزمة الشاعر / الإنسان المعاصر، صاحب الرؤية الباحثة عن تحقيق حلمها المشروع في الحياة وعلى الأرض التي عشقها .

وإذا كان يوسف عليه السلام قد وجد من ينقذه من البئر ويخرجه من غياهب الجب / الموت، فإن شاعرنا المعاصر مازال يعاني، يقول إبراهيم العجلوني :

"أنا إن بحَّ
صوت الأمس في خلدي
ولم أسمع نداء غدي
فمعذور
طول اليوم تصرعني
تدغدغ في صميمي الموت،
ترميني ....بقاع الجب لا ركْبُ
يمر عليَّ ....لا صحب
ولكن عتمة الأبد ..." (١)

يشير هذا النص بحضور النص القرآني من خلال قوله (ترميني بقاع الجب..........الأبد)، وفيه إشارة إلى مكيدة إخوة يوسف المتمثلة في رميهم إياه بالبئر، لكنها إشارة تعود من الماضي / زمن يوسف بثوب جديد وزمن جديد وطريقة جديدة، فإن كان إخوة يوسف قد ألقوه في الجب بشكل مباشر، فإن إخوة اليوم / العرب قد غدروا بيوسف الفلسطيني من خلال طبولهم / إعلامياتهم الجوفاء والمليئة بالدعوات المزيفة بالنجدة والمساعدة لكنها -في الواقع- لا تقدم شيئا سوى إغراق هذا الفلسطيني في نار الحرب، وتركه وحده دون مساعدة، ودونما بصيص أمل لرؤية النور في النهاية، إنها الظلمة الأبدية في قاع الجب.

(١) العجلوني، إبراهيم: **تقاسيم على الجراح**، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧٣، ص٢٣.

التناص المباشر:

وأقصد به الاستيحاء/التوظيف الذي لا يقتصر على جزء من النص /القصيدة ،بل يتعداه ليكون ممتداً على طول النص، فيشكل مصدراً ملهماً للشاعر في إنتاج نصه على المستويين : الفني والفكري .

وفي هذا الإطار أفاد علي البتيري من قصة يوسف عليه السلام في بناء قصيدته الموسومة بـ"الرؤيا"، وأول ما يصادفنا في هذه القصيدة هو العنوان ،إذ إنه يحيل إلى جزء مهم من قصة يوسف عليه السلام وهو الرؤيا ، الذي جاء في أول السورة ، يقول تعالى ﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**﴾(١).

تبدأ القصيدة بمقطع سردي يقول :

"جاءتني أمي بوسادة دم
غطتني بقميص أخي الضائع في
أدغال "حزيران"وقالت
نم يا ولدي ....نم!
حاولت المشي على أهداب نجوم الظهر،
ولكني
تحت لحاف ،الدمع غفوت .....
جاءتني الرؤيا تتلوى في سقف الهم ...
فرأيت الوطن المغصوب يعود !
عيناه المتعبتان ارتمتا فوق ذراعي
طرزتا وجه قميصي بدموع سود.." (٢)

يُظهر المقطع الأول من القصيدة طفلاً يحاول أن ينام ولكنه لا يستطيع ،لا لعدم رغبته في النوم و إنما لأن الظروف المحيطة به لا تسعفه على تحقيق رغبته؛ فوسادته من دم، والغطاء الذي يلفه قميصُ أخيه الضائع /المفقود في حرب حزيران ، التي مُني فيها العرب بهزيمة كبيرة ، إنه يعاني أمرين صعبين، لا يستطيع معهما الولد /الإنسان النسيان وهما :الموت /الدم والضياع، ولإدراك الأم لحجم ما يلقى ابنها من معاناة جاء طلبها إليه بالنوم مكرراً مرتين ،لأنها تدرك وتعي أن ابنها لا يستطيع النوم ،ولكن لفرط إحساسها به طلبت منه أن ينام، والنوم ممارسة شعورية

(١) **سورة يوسف**، ٤.

(٢) البتيري ،علي: **لوحات تحت المطر**، د٠م، د٠ط، د٠ت، ص ص٥٣-٥٤.

واعية لفعل النسيان ، وفي ظل ما يرزح تحته الولد من معاناة شديدة ومتعددة الأوجه نـام ،فكانـت الرؤيا المتمثلة بعودة الوطن المغصوب والمحتل /المنهك من التعب والمثخن بالجراح.

إن وجهيّ التلاقي بين المقطع الأول من القصيدة وقصة يوسف عليه السلام يتمـثلان فـي توظيف الشاعر للقميص وللرؤيا، أما القميص فقد كان يمثل إشارة لفقد يوسف عليـه الـسلام فـي القصة القرآنية وبالتالي أصبح شاهداً على المؤامرة. وهو كذلك هنا،إنه يقوم بـدور الـشاهد علـى مأساة الفقدان والضياع للأخ الذي ما عاد يمثل نفسه بقدر ما يمثل شعباً بأكمله ذاق الأمرين تـشريداً وجوعاً و ألم فراق. إنه فقدان لوطن وضياع لشعب مثّله هذا الأخ/الفرد، وليس الأمر فرديـاً فـي القصيدة كما هو في القصة القرآنية، وبالتالي فالتجربة الشعرية أبعد مأسـاوية منهـا فـي القـصة القرآنية ،فالإنسان حينما يفقد أخاً له يظل إحساسه بالمصيبة مقبولاً على مأسـاويته، لأن المـصيبة تظل في إطارها الشخصي أو الأسري الضيق، أما فقدان الوطن فهو مصيبة كبرى وعامة وشـاملة؛ لأن الذي يعاني منها الشعب لا الفرد والأسرة.

كذلك تبرز أدغال حزيران بوصفها معادلاً رمزيا للجب، بكل ما تعنيه مفردة "أدغـال" مـن إحساس بالخوف وعدم الوضوح والضياع، إضافة إلى أن كلمة" أدغال" توحي بأثر أكبـر للخديعـة التي وقع فيها الولد /الشعب /الوطن؛ لأنها تشير إلى رقعة مكانية كبيرة، تفوق الرقعة المكانية للجب في القصة القرآنية.

أما الوجه الآخر للتلاقي فهو الرؤيا، فإذا كانت رؤيا يوسف عليه السلام تتمثل فـي رؤيـة فردية، فإنها هنا مختلفة من جانبين، الأول : يتمثل في جماعية الرؤيا بمعنى أن الرؤيا ليست فردية وإنما هي جماعية لشعب يحلم بالعودة إلى وطنه السليب، والثاني :أن رؤيا يوسف عليه الـسلام لـم تنطلق من الإحساس بالمعاناة و إنما انطلقت من إحساس بالسمو وعلو الشأن وهكذا فإنه ينطلق:

من الإيجابي إلى ـــــ الإيجابي

أما رؤيا الولد / الشعب الفلسطيني فتنطلق من الإحساس بالضياع وفقدان الـذات، أي مـن السلبي إلى الإيجابي...، إنها رؤيا تحاول أن تعيد الاعتبار للوطن، وبالتالي تعيد الاعتبـار للـذات ولهويتها المفقودة، لكن الرؤيا لا تتحقق على مستوى النص فيرجع الشاعر إلى المعاناة، يقول:

"لا أكتمكم سراً

طار الوطن الذابل من بين يدي" (١)

إلا أنه بإحساسه المرهف يحاول أن يقدم شيئاً لوطنه في سبيل استرجاعه، وفي سبيل تحقيق

(١) البتيري، علي: **لوحات تحت المطر**، ص٥٤

رؤياه تلك كان لا بد من التضحية، يقول :

"وطدت بقايا العزم، لأحرق روحي
بخوراً بين يدي الوطن
ونفضت دمي الراعش تحت عباءته القروية" [١]

يستوحي هذا المقطع صورتين / فكرتين، الصورة الأولى : تتمثل في استلهام الإصرار على تحقيق الغاية من قصة يوسف عليه السلام من خلال قوله "وطدت بقايا العزم". والصورة الثانية: تتمثل في استيحاء فكرة التضحية من الأسطورة الفينيقية التي ترمز إلى التضحية بالروح من أجل تحقيق الغاية المرادة وهي الحياة، أي تحقيق الحياة بالموت وما الحياة هنا سوى عودة الوطن[٢].

وإذا كان يعقوب عليه السلام قد مارس فعل بث الوعي في ابنه يوسف عليه السلام من خلال تحذيره إياه من إخوته وخطورة قصّ رؤياه عليهم، فإن أم الشاعر / الولد هي من يحاول بث الوعي فيه هنا، يقول الشاعر وهو يمضي في السرد القصصي :

"فأطلّت أمي
من نافذة القلق المخلوعة في وجه الريح
تأكل كفيها خوفاً وتصيح
احذر أن تسقط يا ولدي
في ميدان الموت الشائع
وتذكر أنك تحلم في عصر جنازات الحلم الخائب "[٣]

لاشك ان الأم من موقعها المطل على الحدث ومن خبراتها المتراكمة عبر السنين قادرة على امتلاك وعي أكبر من الولد،بالإضافة إلى أن إحساسها الأمومي يقودها إلى الخوف على ابنها من مغامرة محفوفة بالمخاطر في ظل عصر سيطرت عليه الادعاءات المزيفة بتحرير الوطن، وفي ظل ممارسة واعية للخداع المؤدي إلى الموت من جانب الآخرين ، إلا أن الولد / الشاعر لم يسمع نصائح أمه ويخضع لأوامرها في سبيل إنقاذ رؤياه: " وازددت عقوقاً
يوم عصيتك يا صرخة أمي

(١) البتيري، علي: **لوحات تحت المطر**، ص ٥٥.

(٢) لمزيد من المعرفة حول الأسطورة الفينيقية، يمكن الرجوع إلى :

- عوض، ريتا : **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

(٣) البتيري، علي، **لوحات تحت المطر**، ص٥٥.

فوقعت بأشعاري
وغشي الحرف على قدمي وطني
أبكي وأصلي و أجوع" (١)

لم تكن النتيجة سوى الخسران وضياع الرؤيا بل والندم؛ لأن مشروعه لم تتحقق لــه سـبل النجاح والظروف الصحية لبلوغ الهدف، لذلك كان البكاء على ما فات محاولة للتخفيف عن الـنفس من هول الصدمة والصلاة من أجل نجاح المسعى في الأيام القادمة، وكان لابد من العودة لممارسة فعل النوم في نهاية القصيدة الذي يشكل- كما قلت- محاولة واعية للنسيان. وإذا كان الـشاعر لـم يرضخ في البداية لرأي أمه وينصاع لأوامرها فإنه يرجع ويصغي لها هنا مـن خـلال تكرارهـا مقطع الدعوة إلى النوم مرتين:

"نم يا ولدي ....نم
نم يا ولدي ...نم"(٢)

هو إصرار إذن على فعل النوم / النسيان ولو إلى حين، لأنه السبيل إلى الحفاظ علـى الـذات مـن التلاشي والاختفاء في ميدان الموت الشائع .

ويمكن أن نسترشد بالمخطط التالي لتبين خط سير القصيدة مقارنه مع النص القرآني :

النص القرآني	يوسف عليه السلام	الإحساس بالسمو	الرؤيا عرش مصر	الجب /السقوط	تحقيق الرؤيا
القصيدة	الولد	الإحساس بالمعاناة	الرؤيا /تحرير الوطن	الإذعان/السقوط	الفشل

من خلال هذا الرسم التوضيحي يظهر مدى الاتفاق والاختلاف بين النصين، وبالتالي تبـرز مدى قدرة النص الشعري على الاقتراب من النص القرآني لإحداث نوع من التقارب المؤدي إلـى التطابـق أو التقارب، والذي يقصد به إغناء النص بالـصورة وشـحنه بالأحاسـيس المختلفـة وتطويره فكرياً لاستيعاب قضايا العصر الراهنة، وهذا الأخير ما استطاع أن يحققه النص كما ظهر سابقا.

---

(١) البتيري ،علي: **لوحات تحت المطر** ، ٥٦.
(٢) **المصدر السابق**، ص٥٧.

ينطلق أحمد المصلح من فضاء آخر للنص القرآني، فضاء آخر للبئر، وهو فضاء التجربة الذاتية التي تؤسس لفعل شعري مختلف لغة وصوراً وهدفاً وإن استوحى النص القرآني، يقول الشاعر من قصيدة له بعنوان" فضاء آخر للبئر ":

"بين قوسِ السماء وسجّادة العشبِ
كان الفتى راحلاً خلف أغنيةٍ،
خطَّها ذات حبٍّ،
وإذْ هدَّهُ حملها،
قيل رآها على وتر القوسِ،
تغمزه كي يجيء، فمال إليها،
ومازال يقطع أدراج هذي السماء،
يسائلها عن هواه،
ويحمله طبقاً عن طبقْ،
حلم سابحٌ وشظايا قلْق"(١)

يضعنا هذا المقطع في جو النص بلغة قصصية تتخذ من السرد الشعري طريقاً لإبراز الصورة /الفضاء الذي ينطوي على بعدين :سماوي (قوس السماء) وأرضي (سجادة العشب)، وهما بعدان جماليان يحملان قيمتين قيّمتين وهما : الارتفاع/الجمال/ السماء، والأرض المعشوشبة / الجمال / الخير . وعلى طريقة الحكاية الموروثة تبدأ القصة بـ(كان) لتقدم لنا فتى يرحل خلف أغنيته /رؤياه، وقد جاءت هذه المفردات /الأسماء بعينها في النص ، لاحظ:

(راحلاً خلف أغنية)
(قيل رآها على وتر القوس)

إذاً تحمل الرؤيا الشاعر /الفتى على التحول /الرحيل من أجل تحقيقها. برغم القلق الذي ينتابه - وهو يحاول الوصول إلى تحقيق رؤياه- من عدم الوصول وتحقيق المراد ،وهنا يشكل النص القرآني /يوسف خلفية للصورة/ المقطع يحسن البناء عليها ؛ لأن اللغة وإن ابتعدت عن المباشرة إلا أنها مستوحاة من النص القرآني بدليل وجود الرؤيا وهي أولى عتبات القصة القرآنية .

وإن كانت الرؤية النصية تشي بذاتية الرؤيا والمسعى إلا أنها تندغم برؤيا أوسع وأشمل دلت عليه الصورة التالية:

"إنه يذكر الآن،

(١) المصلح، أحمد : **وصية النهر**، دار الينابيع، عمان، د.ط، د.ت، ص٧٥.

حين أفاق على بعد سطرين من جسد الأرض،
ثمة زيتونةٌ منحته أمومتها ذات دفءٍ،
وثمة أجنحة من سحاب أظلته حين الصعود
وحشدٌ من الماء منتظراً حين يهبط"(١)

يندغم هنا الذاتي بالموضوعي والسماوي بالأرضي ؛لأن رؤياه ليست بلا أساس فهو ينطلق من الأرض إلى السماء، لا ليظل في السماء /الرؤيا بل ليعود إلى الأرض ؛ لأن رؤياه لا تتحقق في السماء و إنما على الأرض التي منحته أمومتها وشكلت له أرضاً صلبة لتحمي رؤياه، تسندها من جهة وتتحقق عليها من جهة أخرى.

ولكن هذه الرؤيا التي استلهمها يوسف عليه السلام حملت في طياتها بذور تحققها وقد تحققت، إلا أن رؤيا الفتى / الشاعر في النص الشعري لا تتحقق لكنها تتجدد عبر أشكال مختلفة، يقول الشاعر :

"حتى كأن المسافة بين التراب وبين المياه،
تفاصيل أسطورة تتجدد في لغة الريح،
أرجوحة من ورق "(٢)

لقد تحولت هذه الرؤيا إلى أسطورة تحمل بذور التحول اللانهائية بدلاً من التحقق والنهاية، وقد تؤدي الى الإمعان في لغة الريح / الغياب / العناء/ الضياع/ الفراغ، على عكس ما أنجزته الرؤيا في النص القرآني **﴿وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ أَسْتَخْلِصْهُ لِنَفْسِي فَلَمَّا كَلَّمَهُ قَالَ إِنَّكَ الْيَوْمَ لَدَيْنَا مِكِينٌ أَمِينٌ﴾**٥٤**﴿قَالَ اجْعَلْنِي عَلَى خَزَآئِنِ الأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ﴾**٥٥**﴿ وَكَذَلِكَ مَكَّنِّا لِيُوسُفَ فِي الأَرْضِ يَتَبَوَّأُ مِنْهَا حَيْثُ يَشَاءُ نُصِيبُ بِرَحْمَتِنَا مَن نَّشَاء وَلاَ نُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾** (٣).

وفي المقطع التالي يقترب النص الشعري من النص القرآني فيقول الشاعر :

"إنه الآن تمثال هذا الفراغ المسوَّر بالشمسِ،
منذ اصطفاه الرحيلُ،
فلا البئر أسلمه لهواهُ،
ووالده ما يزال على حزنه وعماهُ
وإخوته ابتعدوا في الغيابِ،

(١) المصلح، أحمد : **وصية النهر**، ص٧٦
(٢) **المصدر السابق**، والصفحة نفسها.
(٣) **سورة يوسف**، ٥٤-٥٦.

وقد ضاق عنه المدى،

والقميص احترق" (١)

تبدو اللغة هنا قريبة من لغة النص القرآني، فالإشارات واضحة في دلالتها على أن الشاعر يفيد بشكل مباشر من القصة القرآنية وهي (البئر، والأب الحزين، والإخوة، والقميص)، ولكنه يحدث اختلافاً مهماً عن القصة القرآنية، فإذا كان قميص يوسف عليه السلام قد مثّلَ دليلاً على غيابه عن أبيه بفعل إخوته وخلاصه من امرأة العزيز، وفي الوقت نفسه مثل المبّشر برجوع النظر لأبيه / الفرج، فإن قميص الشاعر قد احترق،وبالتالي فُقِدَ الأمل وخاب المسعى ، ومن هنا نستدل على أن الشاعر قدّم توظيفه الخاص به الذي يحمل همه الخاص/ العام في آن .

واستطاع الشاعر في نهاية القصيدة أن ينوع على إيقاع الصور الدالة على خيبة المسعى بعيداً عن الصور المستوحاة من القرآن الكريم، وإن كانت تتفق معها مضمونا ومعنى من خلال إشارته إلى ضياع الأغنية أو ضياعه أو انطفاء الصوت كما في قوله :

"والفتى ما يزال على حلمه،

راكضا خلف أغنية قيل ضيعَّها أو أضاعته،

كان حوارٌ يدور هناكَ،

وكان الفتى قاب كأسين من جسد الأرض

فانطفأ الصوت" (٢)

ولكنه يظل محتفظاً بالأمل الذي يُمكِن الناس من العيش، ويجعلهم قادرين على تجديد حياتهم بعيداً عن اليأس والقنوط :

"والرحلة اكتملت غير سطرين،

سطر لآخر هذا الرحيل،

وسطر لأغنية قد تجيءُ،

ويكتمل الخلق فيما خلق" (٣)

لاشك أن القارئ المدقق في هذا النص يجده أكثر تطوراً من نص العجلوني السالف؛ لكونه استطاع أن يجعل لغته أكثر تكثيفاً وغنى وحملاً لدلالات مختلفة ومتباينة، صعوداً وهبوطاً، يأساً وأملاً.

---

(١) المصلح، أحمد: **وصية النهر**، ص ص ٧٦-٧٧

(٢) **المصدر السابق**، ص ص ٧٨-٧٩

(٣) **المصدر السابق**، ص ٧٩.

وتأتي قصيدة أخرى لا تقل عن سابقاتها استيحاءً للنص القرآني/ قصة يوسف عليه السلام وهي بعنوان " فواز الغوراني يعبر الرؤيا "لعلي الفزاع، والعنوان أول ما يبدو للقارئ الذي يجيء مكثفاً ويوحي بدلالات عدة ومتسقة، تحلق في آفاق القصة، وتشدها إليها لنقرأها في ظلها.

يبدأ العنوان باسم فتى يقال له فواز وهو اسم يدل على الفوز والنجاح في قطع المفاوز، والغوراني لقب له نسبةً إلى الغور أي الأرض المنخفضة، وهنا تكمن الدلالة الإيحائية ففواز هذا يأتي من أرض بعيدة الغور ويتمكن من تجاوز مكانه، ويعبر ويحلق في سماء الرؤيا.

وهذه الإيحاءات هي التي تقرّب القصيدة من أجواء القصة القرآنية. ومن أجل هذا يبتكر الشاعر شخصية فواز لتحمل هم يوسف عليه السلام من جديد، و يبدأ برسم ملامحه بحيث تكون قريبة من ملامح يوسف النبي، يقول :

"فوّاز أصغرنا،
لكنه أبداً يخالفنا،
ويسرف في الجدال...
كنا نضايقه،
ونوجعه بضحكتنا،
فيشتمنا،
ويهرب كالغزال"(١)

لاشك أن هذه الملامح قريبة من ملامح يوسف عليه السلام وإن كساها الشاعر بالمعروف العادي من الأوصاف فهو أصغر إخوته سنًا خالفهم دائماً ويصر على رأيه، فيبدأ إخوته بمضايقته والاستهزاء به لكنه لا يأبه لهم فيشتمهم ويهرب، إنها صفات تعزز فكرة تميز فواز بين إخوته وحضور شخصيته، مما يدل على أنه يحمل وجهة نظر خاصة به وفكرة معينة يقف دونها. وتستمر القصيدة على هذا النحو السردي لتكمل رسم أبعاد شخصية الفتى فيقول :

"فوّاز،
يا فوّاز،
لن نؤذيك يا ملعون،
عُدْ كي نكمل اللعبه
نصغي .....ويأتي الصوت أغنيةً
يغنيها لنا فوّاز،

(١) الفزاع، علي : **الأعمال الشعرية**، ص ص ٩٠-٩١.

حين تروقه الصحبة:
نحن الصغار السُّمرْ
كم نشتاق للآتي
نشقى بهذا الغورْ
محرومين من ماءٍ
ومن زادٍ" (١)

يكشف المقطع السابق تفاصيل جديدة عن شخصية فواز وإخوته، فقد ذهبوا ليلعبوا، وهذا فيه إشارة ليوسف عليه السلام إذ ذهب مع إخوته الذين ادعوا أنهم سيذهبون به ليلعبوا /ليتسابقوا، يقول تعالى ﴿**أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَداً يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**﴾. (٢)

لكن فوازاً لديه هم آخر ورؤية مختلفة عن إخوته، فهو غير راضٍ عن ظروفه وظروفهم، ويتطلع إلى مستقبل أفضل للخلاص من هذه المعاناة إلا أن رؤيته تظل غير متكشفة إلى الآن بشكل واضح. ويمكن للنص الآتي أن يكشف عنها:

"فوّاز،
يا فوّاز،
يا أيقونةً الفرح المرجّى،
والمواسم والغلال،
أنىّ لعينيك السكينه والرضى
وأراك تمشي فوق عوسجة المحالْ..؟
تعب يغشي القلب
أم أطياف من رحلوا
أم الرؤيا
تبرعم فيك أنساغا
وأوردةً؟"(٣)

طوّر هذا المقطع معرفتنا بهذه الشخصية؛إذ قدّم صوت الراوي المزيد من التفاصيل والملامح الجديدة لتستجلى صورة فواز، إنه يرتفع عن الرؤيا البسيطة للأشياء ليصل إلى الرؤى

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**، ص ص ٩٠-٩١.
(٢) **سورة يوسف**، ١٢.
(٣) الفزاع، علي، **الأعمال الشعرية**، ص ص ٩٢-٩٣.

المستشرفة، وما كان هذا الارتفاع بالرؤيا لولا اتساع دائرة الوعي لدى الفتى الذي يعيش معاناة الوعي بنفسه وبالآخرين وبالحاضر وبالمستقبل. وهنا يلتقي فواز بيوسف عليه السلام أكثر فأكثر، وقد يكون المقطع التالي هو أكثر المقاطع التصاقاً بصورة يوسف عليه السلام:

"-أبتي
إني أرى شمساً وأقماراً
تخرُّ لي ساجدةً
فما تعبير ما ألقاه يا أبتي ؟
-غبشٌ بعين الشمس يا ولدي
ولكن لا تبح بالسرِّ،
لا تقصص على الإخوان رؤياكا" (١)

يلجأ فواز هنا لأبيه ليشركه بأمر الرؤيا، عله يجد عنده تفسيراً، ولكن الوالد يحاول أن يصرف ابنه عن حقيقة رؤياه وأن يشككه في الرؤيا، فيصفها بأنها تحمل الغبش وغير واضحة مخافةً عليه وحفظاً لسلامته، ولذلك فهو- أي الأب- يطلب منه عدم البوح لإخوانه بالسر / الرؤيا. وهذا فيه إشارة واضحة لقوله تعالى ﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ * قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْداً إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ**﴾(٢)، ولكن رؤيا فواز وإن اتفقت مع رؤيا يوسف عليه السلام في بعض التفاصيل إلا أنهما مختلفتان من جوانب كثيرة، بمعنى أن فوازاً هنا "هو يوسف المعاصر" الذي يعاني معاناة شديدة من أهله وقومه وبني جلدته؛ لأنه المستشرف الذي يملك الرؤيا وقد فُرِضت عليه الحرب، ومورس عليه أصناف كثيرة من التشريد والعذاب الذي يفوق في حدته ومستواه ذلك الذي واجهه يوسف عليه السلام وهذا واضح في قوله:

سأتلوها
وكأس من دمي يجري،
على أسياف من أطعمتهم خبزي،
ومن بددت عتمتهم بقنديلي ...
بيني وبين الحلم خنجرهم

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**،، ص ص٩٣-٩٤
(٢) **سورة يوسف**، ٤، ٥.

"بيني وبين الحلم أوراد" (١)

إن المعاناة النفسية الناتجة عن هم فردي ووعي ذاتي ومشكل شخصي عائلي ضيق، تبدو أشد قبولاً لدى النفس والآخر من المعاناة الناتجة عن نكران بني جلدتك وقومك، مع أنك تبذل من أجلهم وتعاني من أجل شق طريق الخير لهم وتنير سبلهم، وهذا ما حدث مع فواز / يوسف المعاصر /يوسف العراقي الذي يحمل هم العراق يقول الشاعر:

"فوّاز كيف الأهل في بغداد
كيف النخل والأطفال،
في البصرة .....؟
فوّاز هل جاءت لهم
من أرض عدنان بن مسترخي،
ترى جاءت لهم نُصرة.؟ (٢)

فيأتي الرد في مقطع ذكي يوظف تناصاً إيقاعياً عبر(ترويدة) شعبية، يعبر فيها الشاعرعن خيبه الأمل بهؤلاء وعدم النصرة، يقول :

"غابة فرح
بعيون ها الوطن تزهى
ودمعة على خدود العدا
تركض وراء دمعه
وكلمة عتبْ
للي نختهم أرضهم،
نخوة وفا
وما هبوا للفزعة "(٣)

يعطي المقطعان السابقان صورة لفوّاز/يوسف المعاصر/ العراقي أكثر خصوصية، ويشي لنا من خلال هذه الشخصية بتصوره ورؤياه لما يواجهه العراق من معاناة نتيجة حربه مع إيران / الفرس، فقد بذل العراق الغالي والنفيس وضحى بأرضه وشعبه وجيشه من أجل حماية العرب من تغول الفرس على الأرض العربية، لكن حينما طلب العراق النجدة والمساندة من هؤلاء لم يكن منهم

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**، ص ٩٤.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٥.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٩٥-٩٦.

سوى الاسترخاء، وقد جاءت هذه الصورة ساخرة وتحمل تهكماً وسخرية بالغة اللذع، إذ ينسب الشاعر العرب إلى جدهم نسبه فيها إحساس مر بالمفارقة (عدنان بن مسترخي)، وكذلك جاءت الأسئلة المتوالية لتعري الموقف العربي المتخاذل تجاه من يدافع عنهم ويجند نفسه حامياً لظهورهم، والطريف في الأمر أن الإجابة- كما قلت- جاءت عبر (ترويدة) شعبية تبرز هذا الموقف، وتؤكد صفة لازمة لعرب هذه الأيام؛ لكونها- أي الأغنية- تعبر عن وعي جمعي تصدر عنه . لكن يوسف العراقي حامل الرؤيا لا يكف عن البحث عن نصرة علَّ نخوة العرب تفيق من سباتها، وتنجد الأخ المكلوم:

"تتفتح الأزهار في جسدي
وطير الحلم يحملني،
إلى إيوان سيف الدولة الحلبي
-أبا الإقدام
إن الفرس عند مشارف البصرة
-الفرس عند مشارف البصرة ؟!!
-أبا الإقدام عند مشارف البصرة
تتنابح الأبواق
والصحف البغايا،
ملء أروقة الدنيا
الفرس عند مشارف البصرة
الفرس.........
صدأ يُغشّي السيفَ،
أم ثلج يغشّي القلب،
لا أدري ...." (١)

بحسه الاستشرافي ومعرفته الواعية بالماضي، يستنجد فواز/ يوسف المعاصر بسيف الدولة الذي عرفه الماضي العربي منجداً لأمته وعروبته، وهنا يغني التناص الأدبي لغة النص فيزيدها ثراءً واتساعاً في الدلالة التي لا تقف عند حد التناص بوصفه وسيلة شعرية بل تعمق المأساة، وتمعن في كشف زيف الموقف من خلال استغلال تقنية المفارقة اللفظية ومفارقة الحدث، ففواز العراقي يطلب النصرة من سيف الدولة مخاطباً إياه في المرة الأولى بـ" أبا الإقدام"، وهو فعلا كان

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**، ص ص ٩٧-٩٨.

أباً للإقدام وكائداً للعدا، فلا يكون الجواب سوى إعادة السؤال مرة أخرى دونما تحرك أو فعل على الأرض، والاكتفاء بالاستغراب والاستهجان اللفظي الذي لا يرقى إلى حد الاعتراض والرفض الفعلي، ثم يرتد الكلام/ الخطاب لفواز /يوسف المعاصر بقوله "أبا الإقدام عند مشارف البصرة" ولكنه خطاب يشي بمفارقة ساخرة تنم عن رفض سيف الدولة لنجدة العراق من خلال التلوين المعنوي الذي تحمله كلمة" أبا" التي تعني "الرفض" .أما عندما وردت أول مرة فكانت تدل على كنية دالة على الشجاعة، وتبلغ الإدانة حداً كبيراً من لدن الشاعر لهؤلاء عندما تقتصر الفزعة / النصرة على الكلام عبر الأبواق والصحف بكلمات إنشائية وخطب بلاغية لاتقدم ولا تؤخر.

ويستغل الشاعر تقنية أخرى تُصعّد من رصيد الثراء الدلالي إضافة إلى التناص. وهي تقنية الحذف اللغوي عندما يقول:

"الفرس عند مشارف البصرة

الفرس........."

وقد استغل هذه التقنية عبر وسيلة أسلوبية معروفة وهي التكرار، لإنه إذ كرر الجملة الأولى لم يعدها كما هي بل حذف منها التركيب (عند مشارف البصرة) وهو حذف دال ويحمل دلالة الإدانة والرفض لموقف العرب المتخاذلين، فقد أسهم موقفهم هذا في انتصار الفرس بدلالة البقاء -أي بقاء كلمة الفرس واختفاء البصرة - في السياق الكلامي، وبالتالي ليس غير الفرس على الأرض وفي ميدان المعركة، واختفاء البصرة المنكسرة من السياق وعلى أرض الواقع. وبهذا يكون الشاعر قد استغل أكثر من تقنية في المقطعين السابقين ليعضد التناص، ويرتفع به من مجرد استشهاد تراثي إلى وسيلة شعرية تنهض بوظيفة رؤيوية فكرية في آن.

و أخيراً يختم الشاعر النص بما يشي بموقف مبدئي لا يتغير لهؤلاء الإخوة المعاصرين الذين يستمدون موقفهم المتخاذل من الإخوة السابقين /إخوة يوسف مستغلاً نصاً غنائياً لفيروز تقول فيه:

"ما فيه حدا

لا تندهي

ما في حدا

فرسان في صف الحكي

وخرفان قدام العدا"(١)

استطاع الشاعر من خلال هذا النص أن يجعل خاتمة القصيدة تعبر تعبيراً واضح الدلالة

(١) الفزاع، علي: **الأعمال الشعرية**، ص ٩٩.

عن الإدانة الكبيرة لهؤلاء المتخاذلين والمنافقين. كذلك تحمل دلالة أخرى تثير المفارقة وحس التهكم في نفس القارئ عندما يرى العرب فرساناً، ولكن على صفحات الجرائد وأمـام مـصدح الإذاعـة ولكنهم -في الحقيقة-جبناء لا حيلة لهم!.

غير أن توظيف زهير أبو شايب للنص القرآني /قصة يوسف عليه السلام جاء منسجماً مـع تراتبية السرد القصصي في القرآن، إذ جاءت القصيدة وهي بعنـوان(أحوال يوسف) مرتبة علـى الشكـل التالي :

١-الرؤيا

٢-إخو ة يوسف

٣- في الجب

٤- النذر

٥-القميص

وهو ترتيب يوحي بقصدية التناص ووعي الشاعر به من جهة، ويـوحي بتـصور ينـسجم ورؤية النص القرآني من جهة أخرى، ولكن بإطار معاصر، وضمن فهـم يعيـد قـراءة الحـدث القصصي من أجل خلق رؤية معاصرة لحدث معاصر وهو الحرب اللبنانية بشكل خاص والحروب العربية بشكل عام.

يبدأ الشاعر القصيدة بتقديم مقتبس من القرآن الكريم يقول :﴿ **قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ** ﴾[1]، إنه لا شك تقديم ذو مغزى ودلالـة يـصلح أن تقـرأ القصيدة في ظله، وهو مقطع دال على ضحيتين الأولى :يوسف عليه السلام والثانية :المتهم/البريء الذئب ،كذلك يقدم إضاءة لرؤية الشاعر التي ترى كلا العنـصرين القصـصيين :يوسـف والـذئب بوصفهما ضحيتين لغدر الإخوة ، يقول الشاعر:

"جاء من آخر القذائف يسعى
حاملاً ألف غابة،
فوق عينيه تصلّي،
وتقرأ الجثث الخضراءَ
بين التسليم والتسبيح" [2]

يوحي النص السابق بمجيء شخص ما وقد نجا من الموت ليقص علينا رؤيـا /قـصة مـا

(١) **سورة يوسف**، ١٧.

(٢) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص٨٧.

،تحمل العديد من التصورات المخيفة والمرعبة ،وتعود معرفتنا لهذه التصورات بأنها مرعبة ومخيفة من خلال قوله (ألف غابة)؛لأن الغابة تحمل دلالات الخوف والتوجس ،كذلك جاء حاملاً نبأ الحرب الولّادة للموت والجثث الندية التي سقطت ضحية الحرب المهلكة للحرث والنسل ، التي لا يجد معها الناس سوى التسليم بها وبقدر الله والتسبيح والصلاة من أجل الخلاص ثم تأتى الرؤيا في مقطع آخر من هذا الجزء:

"لم تَعُدْ تكذب الرؤى
هاهي الشمس
أناخت على قصور الصفيحِ
يوسف الآن قبَّةٌ
تسبح الأفلاك فيها
على شطوط الروح"(١)

وهو المقطع الأخير في هذا الجزء الذي يؤكد صدقية الرؤى (لم تعد تكذب الرؤى)، وهي رؤى متقاطعة فيما بين يوسف المعاصر ويوسف النبي ،إذ إن رؤاهما تتم على معرفة بطبيعة الإخوة عند كلا اليوسفين ،فهم متعطشون لإيقاد نار الفتنة ويتمنون لو تشتعل لتحرق الأخضر واليابس، وإن كان أثر الحرب اللبنانية أكثر فتكاً وفظاعة من تلك الأحقاد /الحرب القديمة بين يوسف النبي وإخوته والمرأة. وهذا ما يظهر في المقطع التالي وهو من الجزء الثاني (إخوة يوسف):

"أشعلوا صحراءهم وانطفأوا
كبكبوا الرمل على لثتها الملتهبة
فأفاق الصدأ.
فصلّوا ألف دم واختبأوا
في زُجاجِ الرَّقَبَةْ
والتوت بيروتُ،
قصوا حبلها السِّرِيّ،
عادوا
أشعلوا صحراءهم وانطفأوا"(٢)

---

(١) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، ص ٨٨.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٨٩.

إنهم إخوة آثمون وماكرون يبيتون النية لتوريط بيروت في حرب مدمرة. وقداندسوا واختبأوا بعيداً عن الأنظار حتى لا توجه إليهم أصابع الاتهام، وحاولوا دفن بيروت لكن هيهات أن تنسى دمها الضحية، لقد تعمد هؤلاء القضاء على بيروت بل تفننوا في تفصيل مشاهد المأساة، أجهزوا على مصدر الحياة فيها. ويُلحَظُ أن الشاعر يكرر مقطع(أشعلوا) ثلاث مرات في هذا الجزء ليدلل بشكل قاطع على تصميم هؤلاء الإخوة الآثمين الساعين بكل إصرار على حرق بيروت وأهلها.

كما ينسج الشاعر مقطعاً آخر يوازي فيه بين النص السابق وهذا المقطع الجديد بخصوص تبييت النية وإضمار السوء لبيروت من جهة وليوسف عليه السلام من جهة أخرى :

"اقتلوا يوسف،
أو ألقوه في الجبِّ،
اقتلوا المعراجَ،
قولوا: إنه الذئبُ،
التوت بيروتُ
عادوا
أشعلوا صحراءهم
وانطفأوا" (١)

وإذا كان يوسف عليه السلام في النص القرآني يرمز للأمل الصاعد بقوة نحو تحقيق المجد - كما أسلفت - فإن بيروت كانت تمثل قبلة الثقافة العربية في نهاية الستينات والسبعينات، ومهد الحريات المختلفة التي كان العرب يحلمون بتحقيقها في أوطانهم، وكذلك شكلت المأوى لفصائل المقاومة الفلسطينية وحمتها من البطش الصهيوني،فكان بطش الإخوة هو القدر المحتوم الذي كانت بيروت على موعد معه.

أما المقطع الثالث فجاء تحت عنوان" في الجب " ليوازي الشاعر بين جب يوسف عليه السلام وجب بيروت /حربها ودمارها، يقول:

"لحظة الجب دويٌّ
لحظة الصحراء موجٌ
هذه بيروتُ ترتد

(١) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، ص ٩٠.

وهذا يوسف الصديقُ ينجو

ويتم الركعة الألف

يتمُّ النزفُ

يمضي

حاملاً بيروت تحت الجلد

.............."[١]

تبرز في هذا المقطع وحشية جب بيروت بالنظر إلى المصير الذي واجهه يوسف عليه السلام، إنه جب اجتياح بيروت الذي حرق بيروت وأذاقها مرارة السقوط، وقد التهمت نيرانه مدنها وشطآنها وقضى الحصار على ما تبقى منها من أمل في إمكانية العيش بسلام، لكن الأمل يعود لظهور يوسف جديد / معاصر ينجو من المحرقة ويتجاوز الحصار وآثار الدمار ليعيد الأمل بالانتصار لبيروت وانتزاعها لإرادة الحياة من الموت المحدق بها، إنه إيمان يماثل قوة إصرار يوسف عليه السلام على الحياة والانتصار في النهاية .

يتطور السرد الوصفي في القصيدة بتطور العنصر السردي في القصة القرآنية مع توظيف بالغ الكثافة والإيحاء في لغة شعرية تنزع نحو تعميق المأساة الحاضرة إحساساً وشعوراً، يقول الشاعر:

"تنتشر الرغوة في الصحراء

ترسم أشكالاً من الفلينْ

مخبوصةً،

مسكونة بالطينْ

مطرودة من رحمة الأسماءْ

ويوسف الطاعنُ

في الزعترِ

كالنذر

كالأضحيةِ الحيَّةْ

مازال في رحلتهِ،

يقرأ سفر الماءْ

من أول الدفترِ،

(١) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، ٩١-٩٢

من أول النار الصليبية

مازال يمحو الطرق العرجاء" (١)

مأساة شاملة تلك التي غزت بيروت لتشمل الوطن كله، امتزجت فيه دماء الأبناء بتراب وطنهم لتؤكد وحدة المصير والامتزاج الروحي والأبدي بينهم وبين وطنهم، وتظهر بيروت عاجزة مطرودة من رحمة الله، وغير قادرة على الحفاظ على هويتها في ظل التشظي المفروض عليها نتيجة تقاتل الأطراف المتصارعة، لقد فقدت الهوية الدالة على بيروت: الإنسان والمكان والزمان، ولكن الإيمان بالإنسان وبقدرته على الصمود باق ليبعث الأمل في

النفوس، ويذكي روح الفداء والتضحية من أجل التغيير نتيجة تصميم اليوسفين، وبسبب ما امتلك اليوسفان من شرعية منحتهما القدرة على المواجهة ،شرعية يوسف عليه السلام المستمدة من حقه الطبيعي بأن يكون له رؤيا مختلفة عن الآخرين، وشرعية يوسف الجديد المستمدة من حبه لوطنه (يوسف الطاعن في الزعتر)، وإيمانه بإرادة الحياة(يقرأ سفر الماء).

يأتي المقطع الأخير ليطرز النهاية، ويكشف الجريمة، ويفضح المؤامرة، فقد قُدَّ قميصه من دبرْ ،يقول

"جزيرة في محيط الرمل تتكفئُ

لها الصدى خبرٌ والصمت مبتدأ.

جزيرةٌ /قصعةٌ حزّت أصابعها

وطرّزت نية السبع العجافِ،

على قميصِ يوسف،

.....

جزيرة راودتْ بيروتَ

غلّقت الأبواب وانفتحتْ

في لحمة الماء قاموساً من الحجر.

قد قُدَ من دُبُرِ "(٢)

ينبئ النص السابق عن لغة قادرة على استيعاب الموروث وهضمه وجعله جزءاً لا يتجزأ من النص ينطق بمعناه، ويكوّن لحمته بلغة شفافة موحية وعميقة، تمزج الحكايتين /القصتين إلى حد التماهي على مستويين: البناء والمعنى. بهذه اللغة جاءت خاتمة القصيدة لتؤكد انكشاف المؤامرة،

(١) أبو شايب، زهير، **دفتر الأحوال والمقامات**، ص ص ٩٣-٩٤.

(٢) **المصدر السابق**، ص ٩٥.

وليكون قميص يوسف النبي /الجديد شاهداً على المؤامرة ومعلناً للبراءة. فقد قدّ قميص يوسف النبي من دبر ،فتحققت براءته ،وكذلك فقد قدّ قميص يوسف الجديد الرامز لأبناء بيروت من دبر ، أي أنه غدر به وكان ضحية لمن طعنه من الخلف ،لكن الحقيقة لا تغطى بغربال مهما حاول العدو طمس معالمها وإزالة شواهدها .

وبعد، فقد أظهرت الدراسة أن الشعراء الأردنيين تنبهوا إلى أهمية التناص وفوائده الكبيرة، لذلك سعوا جاهدين إلى توظيفه في نصوصهم عن وعي وقصد، باذلين الجهد الكبير في تحقيق الانسجام بين النصين: (القرآني/ قصة يوسف عليه السلام) والشعري على نحو شعري مميز يدهش القارئ ويثيره.

بناء الشخصيات في مسرح الطفل: دراسة نصية (الأميرة والببغاء أُنموذجاً)

د. ريم اخليف المرايات *

تاريخ تقديم البحث: ٢٠٠٦/١١/٢٩ تاريخ القبول:٢٠٠٧/٥/٢٨

ملخّص

قمت في هذا البحث بدراسة في (مسرحية الدكتور عماد زكي "الأميرة والببغاء") الصادرة عن دار عمار، واعتمدت في دراسة المسرحية على المنهج الوصفي والتحليل النصي، مفيدة مما كتب حول مسرح الطفل، بهدف إلقاء الضوء على بناء الشخصيات فيها، وعلاقة هذا البناء بالقيم التي سعت المسرحية نحو تأكيدها.

وجاءت الدراسة في مقدمة، وبيان لأهمية القيم في أدب الأطفال، وملخص للمسرحية موضوع الدراسة، والمرحلة العمرية المستهدفة، وركزت على بناء الشخصيات من حيث: انتقاء الأسماء، وحركة الحدث، والقيم، واللغة والحوار، وانتهت بخاتمة تضمنت نتائج البحث.

وخلصت الدراسة إلى أن بناء الشخصيات من أهم عوامل نجاح المسرحية وتأكيد القيم التربوية التي تعنى بمعالجتها.ولقد أجاد الكاتب رسم الشخصيات في المسرحية المذكورة من حيث: انتقاء الأسماء، ووضوح الفكرة والهدف والتعبير عنهما بمستوى لغوي ناسب المرحلة العمرية المستهدفة: قيميا ومعرفيا وجماليا، وحافظ على عنصري الجذب والتشويق من خلال المواقف الدرامية والفكاهية، ولم يكتف برسم الصورة الخارجية للشخصيات، بل عمّق المضمون وجعل لكل شخصية حضورا مسرحيا قويا ساعد على استثارة فكر الأطفال وخيالهم برؤية متفائلة تشيع الأمل، وتبتعد عن الحلول السحرية والأسطورية في مواجهة المواقف الصعبة والمشكلات، مما يعمق نظرة الأطفال للحياة.

Abstract

A Study of the Play “The Princess and the Parrot”

Dr. Reem Ekhleif Al-Mrayat

The present research is a study of Emad Zaki’s play “The Princess and the Parrot”. The descriptive textual analysis approach was adopted in this study, making use of what is written on the child theatre, in order to shed light on Zaki’s art of characterization and to find out the morality of his play.

The present study includes an introduction which shows the importance of morality in child literature. It also focuses on the author’s construction of his character in terms of his choice of names, the sequence of the plot, the morality, language and dialogues and ends up with the findings of the study.

The study reveals that the character portrayal is one of the most important elements that determine the success of the play. The emphasis on the moral lessons of the play is equally important. The author shows great skills in the portrayal of his characters in as far as names are concerned. Clarity of thought, objective and expression in a language level that suits the targeted age which includes rules, knowledge, and beauty are feasible elements in the play. Zaki managed to let suspense and curiosity run thought most of the comic and dramatic scenes of the play. His characters show great depth and each one of them has a distinctive presence which stimulates children’s thought and imagination in an optimistic way.

The play avoids magical and mythical resolutions of certain difficult problems and confrontational scenes. A technique that helps deepen children’s view of live.

---

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة مؤتة.

المقدمة:

لم تشهد الحركة النقدية في الأردن اهتماما كبيرا بما ينشر للأطفال، لذلك ظل النتاج الأدبي للطفل بعيدا عن التوجيه والنقد، وانعكس ذلك سلبيا على النتاج الأدبي نفسه، فجاء في كثير من نماذجه متعثرا في شكله ومضمونه، وخاصة ما يتعلق منه بفن المسرح. وعلى الرغم من ظهور محاولات نقدية تناولت مسرح الطفل في الأردن، فإنها لم تتمتع بالاستمرارية، فضلا عن أن كثيرا منها لم يكن متخصصا.

ومن اللافت للنظر أن المقالات النقدية حول مسرح الطفل في الأردن لم تحاول أن تتناول النصوص ومقوماتها، مثل: الحبكة، والشخصيات، واللغة، والحوار، وجاء تركيزها على الإخراج مع إبداء ملاحظات عابرة عن المضمون والبناء المسرحي.

لهذا جاءت هذه الدراسة في مسرحية الدكتور عماد زكي وعنوانها " الأميرة والببغاء "، بهدف إلقاء الضوء على بناء الشخصيات فيها، وعلاقة هذا البناء بالقيم التي سعت المسرحية نحو تأكيدها، والمرحلة العمرية الموجهة لها ؛ وبيان قيمة المعرفة المبنية على العلم فيما يخص الأصول الصحيحة لبناء النصوص الأدبية الموجهة للأطفال، مساهمة في توجيه كتاب الأطفال للنهوض بالمستوى الثقافي والإبداعي لهذه الفئة من خلال ما يكتب لها من نصوص، وبما يساعد على الأخذ بيدها نحو بناء مستقبل مشرق، يكون فيه الطفل قادرا على بناء ذاته وتطويرها، وتحمل مسؤولياته تجاه نفسه ومجتمعه ووطنه منسجما مع بيئته وعالمه، مستعدا للمشاركة في بناء الحضارة الإنسانية، مؤمنا بالله وبالقيم العليا في الحياة. وقد عولت في دراسة المسرحية على المنهج الوصفي، والتحليل النصي، مفيدة مما كتب حول مسرح الطفل.

يعد المسرح من أكثر الأجناس الأدبية تأثيرا بالأطفال ؛ فهو فن أدائي تجتمع به الفنون كلها من رقص ونشيد وقص، وفيه متسع للأغاني وألوان التعبير المختلفة، بالإضافة إلى أن الأطفال يعيشون أحداث المسرحية أثناء مشاهدتها فتصبح جزءا من تجربتهم الشخصية، بمعنى كثافة الحضور للأحداث والناس والحوارات بشكل يهيمن فيه الحاضر، وتسيطر فيه الأنا الفردية والجماعية، مما يفضي بالضرورة إلى التفاعل بين المبدع والمتلقي.

ويبدي الأطفال عادة ردود أفعال شديدة حيال الأعمال الدرامية التي يشاهدونها، لأنها تخاطب عقولهم ووجدانهم وحواسهم ؛ لهذا فYن علينا أن نكون حذرين فيما نقدم لبناء مستقبلنا، ورسم صورته القادمة من خلال الأعمال الأدبية والفنية التي نقدمها لأطفالنا، إذ " ليس كل ما يكتب للأطفال يمكن أن يكون مناسبا لهم، فما لم يكن المؤلف على وعي بأهداف واتجاهات وقيم المجتمع، وما لم يكن مقتنعا ومؤمنا بأهمية ما يكتب للأطفال، وأثره في توجيههم، وتشكيل سلوكهم، فإن

كتاباته لن تحقق الهدف المنشود"(١) الذي نسعى من خلاله إلى بناء شخصيات الأطفال، وتشكيل وعيهم على نحو حضاري.

وتعد الشخصيات من أبرز عناصر البناء في العمل المسرحي، لأنها تشكل نماذج يمكن للأطفال تصورها، وتمثلها ؛ فهي التي تحمل الأفكار والقيم وتعبر عنها من خلال مواقفها على المسرح، ومن خلال اللغة الحاملة للعواطف والانفعالات والمعتقدات، وهي التي تطور الأحداث من خلال ما يصدر عنها من أقوال وأفعال وحركة، وهي التي تخوض الصراع وتأزم الأحداث، وتصل بها إلى الذروة، ثم تعمل على حلها ؛ لهذا تصبح الحاجة ماسة للعناية ببناء الشخصيات بصورة تساعد على إيصال القيم الإيجابية التي تحملها للناشئة، لأن القيم قوة محركة لسلوك الفرد وعمله، فهي مجموعة من المعايير تحقق الاطمئنان في تلبية الحاجات الإنسانية، و تحتمل الحكم عليها بالحسن أو القبح، وهي توجه أداء الطفل وجهة دون أخرى ؛ لهذا يناضل الآباء والأمهات من أجل نقل القيم التي يؤمنون بها إلى الأجيال اللاحقة، خاصة أن الطفل يولد خلوا منها ومن المعايير التي توجه سلوكه تجاه غيره(٢).

وعند تقديم الشخصيات للأطفال ينبغي الالتفات للعمليات المؤثرة في تشكيل سلوكهم، وهي: المحاكاة، والإيحاء، والتقمص، إذ يبدأ الطفل حياته مقلدا للكبار، وهو يقتبس سلوكهم اقتباسا حرفيا ليحقق التكيف مع ما يحيط به، و يتعلق الإيحاء بالعواطف والاتجاهات ؛ لهذا نجد الطفل يتشرب اتجاهات الأبطال والمغامرين من شجاعة وإقدام ونبل وشفقة. وييسر الإيحاء استيعاب العادات الشخصية والاجتماعية. في حين يتقمص الطفل شخصيات الكبار ممن يثيرون إعجابه، ويستدعون محبته، ويظل هذا التقمص عند كثير من الناس في مراحل الحياة كلها(٣).

لهذا فإن التشبه بالأبطال وبأعمال البطولة تطور صحي " بالنسبة لاتجاه خيال الأطفال فبحث الطفل عن البطل أو الزعيم هو تعبير عن حاجة نفسية أساسية لديه للعثور على القدوة أو المثال، إنه وسيلة رئيسية من وسائل النمو، والانتقال من مرحلة إلى مرحلة، وسعي الطفل لأن يكون مقبولا ذا مكانة بين رفاقه، وبذلك يصبح البطل لدى الأطفال عنصرا مهما في تشكيل قيمهم واتجاهاتهم وأخلاقياتهم وطرق سلوكهم "(٤).

ويرى الباحثون في مجال أدب الطفولة أنه من الضروري الالتفات لبناء الشخصيات في

(١) شحاتة، حسن، **أدب الطفل العربي**، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٧٠.

(٢) **المرجع السابق**، ص٥٩.

(٣) شحاتة، حسن، **أدب الطفل العربي**، ص ٥٩.

(٤) قناوي، هدى محمد، **أدب الطفل وحاجاته**، ط١، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٣، ص ١٨٣.

الأعمال الموجهة للأطفال بصورة تراعى فيها الاتجاهات الايجابية عن طريق مراعاة سلوك المغامرين وملابسهم وتعبيراتهم، خاصة في تلك الأعمال الموجهة للمرحلة العمرية الأولى. كما تراعى أنماط تفكير الأبطال وقراراتهم واتجاهاتهم نحو الأشياء والأشخاص وتصوراتهم حول الكون والحياة وحول أنفسهم في المراحل اللاحقة. ومن جهة أخرى فإن كتاب الأطفال مسؤولون عن أن يضعوا أمام الأطفال أنماطا مختلفة من البطولات، بحيث يستطيع كل طفل أن يعثر على نموذجه الذي يتفق مع أكثر ميوله إلحاحا وبروزا، " لأن أدب الطفل الجيد هو الذي يراعي خصائص الطفولة واحتياجاتها في إطار من المثل والقيم والنماذج والانطباعات السليمة "[(١)].

وقد أمعنت بعض الدراسات في الربط بين الشخصية والقيم، ودعت إلى تقديم الشخصيات في الوسائط التعليمية في مواقف صراع بين الحسن والقبيح، والفضيلة والرذيلة، بحيث يتضمن الموقف المشكل اتجاهات متباينة توسع المدارك، وتكسب اتجاهات مرغوبة اجتماعيا، إذ يعمد الطفل إلى تقليد شخصيات المسرحية " لأنها تساعده على بناء شخصيته الأدبية والفكرية والإنسانية"[(٢)] لهذا يعد المسرح من أكثر الوسائل الثقافية قدرة على إحداث التغير القيمي، والتأثير في الناس، وخاصة الأطفال منهم، لأن الطفل يشاهد في المسرح الحدث حيا أمامه فيستطيع أن يتعرف على العالم الذي يعيش به، ويتشكل لديه الوعي بقضاياه، بصورة تمكنه من تكوين فهم أعمق لمكوناته.

ولكي يحقق مسرح الأطفال أهدافه ينبغي أن يأخذ في اعتباره المراحل العمرية التي يمر بها الأطفال، فلكل مرحلة من هذه المراحل خصائص تميزها عن غيرها، وتعين على بيان نمو الأطفال العقلي والنفسي والجسدي ؛ فيتجلى تبعا لذلك ما يناسب كل مرحلة من أعمال.

ويمكن أن نكون صورة واضحة ومتكاملة عن ذلك من خلال تحليل مسرحية الدكتور عماد زكي، وعنوانها " الأميرة والببغاء "، لنتبين من خلالها مدى انسجام بناء الشخصيات مع القيم التي سعت الحكاية إلى تأكيدها، ومدى قدرة المسرحية على تحقيق الأهداف التي كتبت من أجلها.

<u>ملخص المسرحية:</u>

تتألف مسرحية " الأميرة والببغاء " من أربعة فصول، وتتناول قصة أميرة لديها صديق من الطيور هو الببغاء، تقضي النهار بصحبته، ولكنها بعد مدة يداهمها شعور بالملل من الحياة التي تعيشها، وتتلخص بالأكل والشرب والنوم وتبادل الأحاديث المكررة، وتبدأ في البحث عن وسائل

(١) عبد الفتاح، إسماعيل، **أدب الطفل في العالم المعاصر**، ط١، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، السودان، ٢٠٠٠، ص ١١٢.

(٢) الحسيني، خليل محمد سالم، **دراسات في أدب الطفل**، ط١، وزارة الثقافة الفلسطينية، سلسلة كتاب القراءة للجميع، ص٥٣.

أخرى أكثر متعة وتسلية وفائدة، فتهتدي بمساعدة صديقها الببغاء إلى الإعلان عن جائزة كبرى وهي رغبتها بالزواج من الشخص الذي يقدم لها أمتع هدية تسليها وتبعد عنها الملل، وينتهي بذلك الفصل الأول، وتبدأ العروض في الفصل الثاني تنهال عليها، اذ يقدم لها كبير التجار الذهب واللآلىء والمجوهرات، ويقدم لها أبو التسليات قرده قردان، ويسمعها مقلد أصوات الطيور والحيوانات ألوانا من فنونه.

ولكن أيا من هذه الهدايا لا تروق لها ؛ لأن متعتها تنتهي وتأثيرها لا يدوم، ثم أخيرا يقدم لها " الشاطر حسن " الكتاب هدية، فتفرح به، وتبدأ مراسم الزواج وينتهي بذلك الفصل الثاني. وتحدث المفاجأة في الفصل الثالث الذي يجسد تعميق القيمة وتأكيد تأثيرها بمرض الشاطر حسن، حيث تبدأ الأميرة وصديقها بالبحث عن إمكانيات الشفاء، وأخيرا يتذكران الكتاب، ويبحثان فيه، فيجدان الدواء، وهو زهرة القرنفل الموجودة في مكان ما في العالم، فيغامر الببغاء في الفصل الأخير بالارتحال إلى بلاد الصين والهند للحصول على الدواء، ويعود سالما بعد مدة، ومعه زهرة الشفاء، حيث تقام الأفراح في المملكة السعيدة بزواج الأميرة زهرة الربيع من الشاطر حسن شاعر المملكة وفيلسوفها الحكيم.

المرحلة العمرية:

تناسب مسرحية "الأميرة والببغاء" الأطفال الذين يمرون بمرحلة البطولة والمغامرة، أي (٩ – ١٢ سنة)، وذلك لاحتوائها على القيم والصفات التي تناسب هذه المرحلة العمرية، التي يبدأ فيها الطفل بالانتقال من القصص الخيالية إلى القصص القريبة من الواقع، ويرغب في هذه المرحلة بالحكايات البطولية والمثيرة، "وتستهويه المسرحيات الطويلة ذات المناظر الكثيرة التي يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتنتهي بانتصار البطل"[(١)] لهذا ينبغي أن تتصف المسرحيات الخاصة بهذه المرحلة بالبطولة والشجاعة والمغامرة، وبالمعلومات العلمية، والحقائق المعرفية والواقعية، والتأكيد على القيم الدينية والاجتماعية، والتوجيه التربوي والاجتماعي[(٢)].

ولقد امتلك النص بالإضافة لذلك القدرة على مخاطبة مرحلة الطفولة المتأخرة أي (١٣ – فما فوق)، "التي يميل فيها الطفل إلى الرومانسية وقصص المغامرات الممزوجة بالعاطفة، وقد يشاهد دراما الكبار"[(٣)] وتشتمل مسرحيات هذه المرحلة عادة على المثل العليا والأهداف التربوية والمعلومات والحقائق العلمية والقيم العقلانية، وليس في ذلك ضير، إذ رغم تقسيمات

(١) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ترجمة: محمد شاهين الجوهري، ط٤، ١٩٨٦، ص ١٤٨.

(٢) العناني، حنان، **أدب الطفل**، ط٢، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص ٤٨.

(٣) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ص ١٤٨.

المراحل العمرية للأطفال إلا أن هذه المراحل تتشابك وتتداخل بصورة يصعب معها القطع أحيانا بالمرحلة التي ينتمي لها الطفل[1] خاصة بعد تعلمه القراءة والكتابة، إذ غالبا ما يكون للبيئة التي يعيش فيها الطفل والثقافة السائدة فيها والوضع الاقتصادي للأسرة تأثير في درجة نمو الأطفال وقدرتهم على التكيف وتقبل تجارب الحياة المختلفة ؛ فقد تقدم مسرحية مقبولة في الشرق العربي، ولكنها تبدو ساذجة إذا ما قدمت في فرنسا مثلا، والعكس أيضا صحيح ؛ لأن على المبدع أن يأخذ بعين الاعتبار طبيعة البيئة والمجتمع الذي يكتب له.

بناء الشخصيات:

جاءت مسرحية "الأميرة والببغاء" في أربعة فصول معنونة، تم التركيز في عنواناتها على الشخصيات، اختص الفصلان الأول والثالث بالببغاء في حين اختص الفصلان الثاني والرابع بالأميرة، وكان عنوان الفصل الأول: ذكاء الببغاء، وتم فيه التعريف بالشخصيتين الرئيسيتين: أسمائها ووضعها الاجتماعي وسلوكها وتصرفاتها ومستوى تفكيرها، كما تم بيان المشكلة، وعرض الفكرة والانتصار لها. وعنوان الفصل الثاني: الهدية العجيبة – وهو يختص بالأميرة - وتم في هذا الفصل الصعود بالأحداث نحو القمة الدرامية المؤثرة، وبيان قيمة الكتاب (العلم) في حياة الناس، وعنوان الفصل الثالث: ثرثار يتحدى الأخطار، وكان هذا الفصل بمثابة الجانب التطبيقي لما جاء في الفصلين السابقين للإعلاء من شأن الفكرة عن طريق تثبيتها في أذهان الأطفال، وعنوان الفصل الرابع: النهاية السعيدة، التي تضمنت الوصول للحل و تحقق فيها الانتصار للأفكار والقيم التي عالجها النص، من حيث إن الطفل في المسرح يسمع بأذنيه ويشاهد بعينيه، فتصبح هذه التجربة جزءا من تجربته الشخصية.

ومما يعد من البديهيات أن الشخصية لا يمكن أن تختزل من النص اختزالا، بل ينبغي أن تدرس من خلال شبكة علاقات مركبة قوامها الإنسان والزمان والمكان واللغة، وقد جاء النص هنا بين هذه المفردات لأغراض إجرائية تسهم في تنظيم فقرات الدراسة ؛ لذا يمكن الوقوف على بناء الشخصيات من خلال معرفة دلالة الأسماء، وعلاقة الشخصيات بحركة الحدث وبالصراع والشخصيات والقيم، والشخصيات واللغة بوصفها حاملة الفكر وأداة التعبير عنه.

الأسماء:

يهتم الطفل بالشخصيات؛ لأنه يبحث دائما عمن يقتدي بهم ويتشرب صفاتهم، ويرى فيهم

---

(١) الهيتي، هادي نعمان، **أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائطه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد، ١٩٧٧، ص ١٥.

نفسه ويحقق من خلال إعجابه بهم رغباته وطموحاته، لهذا برز الاهتمام برسم الشخصيات وبنائها في أدب الأطفال، إذ "في قلب كل مسرحية تعيش شخصياتها، وينبغي أن تبدو هذه الشخصيات حقيقية وأن نتعاطف معها"(١) لأن الشخصية إن لم تكن مؤثرة فإنها تخفق في الاستئثار بقبول الأطفال لها.

ويزداد اهتمام الطفل بالشخصية في المسرح حين تكون واضحة، والوضوح هنا يعني أشياء كثيرة، أهمها أن يكون للبطل اسم محدد، وصفات خلقية وخلقية معينة وأفعال عظيمة تنطوي على المغامرة ومقارعة الشر وتحدي الصعاب، ونضال إيجابي من أجل المجتمع والقيم العليا في الحياة. ومجمل هذه الأشياء ضرورية لأنها تؤثر في الطفل وتدفعه إلى التحلي بها، ومن المهم تسمية الشخصيات لأنه "من السخف أن نعطي البطل رقما كما هي الحال في بعض قصص الخيال العلمي أو نطلق عليه صفة عامة كالحداد و النجار ورائد الفضاء، لأن التسمية تجسد ما يريده الطفل"(٢) وهي غالبا ما تحيل إلى صفات الشخصية وخصائصها النفسية.

وفي مسرحية الأميرة والببغاء ثلاث شخصيات رئيسية، هي: الأميرة، والطائر الببغاء، والشاطر حسن.

١. الأميرة: واسمها (زهرة الربيع) وهو اسم جمالي يحيل إلى شخصية جميلة أشبه ما تكون بالأزهار المتفتحة في فصل الربيع، وهذا مؤشر إيحائي بالنسبة للأطفال يدفعهم لمحاكاة هذه الشخصية الجميلة وتقمص دورها عن طريق تشرب الاتجاه الذي تتبناه وهو البحث عن وسائل أكثر رقيا للمتعة، وتتمثل في إشباع الرغبة في المعرفة، والتي تجسدت بالكتاب الذي يحقق (المتعة الفكرية) لأصحابه، إلى جانب متع أخرى روحية وجسدية مرتبطة بالصحة والشفاء (شفاء الشاطر حسن من المرض الذي ألم به) وهو اختزال لبيان أثر العلم في بناء حياة الناس، ويظهر هذا التأثر حين يغني ثرثار الأغنية التي ألفها صديقه العندليب وهي تحتوي اسم الأميرة، إذ يقول: "زهرتي يا زهرتي، يا أغلى من مهجتي، زهرتي يا زهرتي"(٣).

أما المتع النفسية فتمثلت في فتح الباب للقيام بالمغامرة في سبيل إنقاذ من نحب ممن يجسدون قيم الحب والخير والمثل العليا في حياتنا، مع ما يستدعي ذلك من شجاعة وصبر وإقدام، هذه المغامرة التي تلخص الرحلة في طلب العلم من أجل تحقيق المعرفة بالذات وبالعالم، والقدرة على تحمل المصاعب والشدائد في سبيل الوصول إلى ما نطمح إليه، وتمثلت في سفر (ثرثار) من

(١) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ص ١٠٠.

(٢) الفيصل، سمر روحي، **أدب الأطفال وثقافتهم**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨، ص ٥٧.

(٣) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، الطبعة الأولى، دار عمار، عمان، ١٩٨٧، ص ١١.

أجل إحضار زهرة القرنفل (الدواء الموصوف للشاطر حسن) ونجاحه في ذلك. وهذا أيضا مؤشر آخر أمام الأطفال على اقتران العلم بالخير مما يدفعهم لتبني قيم العلم في حياتهم.

والأميرة رغم منزلتها الاجتماعية ولقبها الساحر فتاة بسيطة تحتاج للأصدقاء ومشورتهم، فتتخذ لها صديقا من عالم الطيور هو الببغاء الذكي ثرثار، وتنتابها ذات المشاعر التي يعيشها الناس الآخرون المتمثلون هنا بجمهور الأطفال الذين يشاهدون العرض أو يقرأون النص، فهي رغم كل ما لديها من مغريات تضجر وتسأم وتحزن، وتبحث عن أسباب السعادة المتجددة أو الدائمة، تقول مخاطبة ثرثار وجمهور الأطفال: "في كل يوم نأكل ونشرب ونتحدث ثم ننام، نأكل ونشرب ونتحدث ثم ننام، لقد مللت الحياة بهذا الشكل"(١). وقولها: "ولهذا أنا حزينة يا ثرثار، حزينة جدا"(٢). مثل أي طفل قد يحزن. أما كونها أميرة فذلك أدعى أن يتأثر بها الأطفال الذين تستهويهم "الشخصيات النسائية الشجاعة المحبوبة التي تستطيع أن تحقق ما يحققه الرجال الأبطال، والتي تستطيع التغلب على العقبات"(٣).

٢. الببغاء ثرثار: وهو أحد طيور الغابة، تؤهله قدرته على الكلام ليصبح صديقا للأميرة التي تشاركه الود وتطلب مساعدته لإخراجها من حالة السأم والملل، وهو رغم شخصيته الجذابة بالنسبة للأطفال يخطئ ويصيب ويفكر ويقدم النصح لصديقته. تقول له الأميرة بعد أن يعيد نقل الأخبار نفسها: "يا لك من ببغاء كثير الكلام يا ثرثار، في كل يوم تنقل لي نفس الأخبار. فيرد ثرثار: هذا ما يحدث في الغابة كل يوم.. ما ذنبي إذا كانت حياة الغابة لا تتغير؟! فترد الأميرة بقولها: ذنبك أنك طائر كسول لا تتقن إلا ترديد الكلام، ولهذا سميتك ثرثارا"(٤). وهي بذلك إنما تدفعه إلى نبذ الكسل والتفكير فيما هو نافع.

ويكتسب اسم "ثرثار" دلالة من حيث إن ترديد الأخبار نفسها نقيصة للفرد، وكثرة الكلام بدون طائل أيضا نقيصة، وفي ذلك إيحاء للأطفال لتجنب كثرة الكلام والالتفات إلى أن في كل يوم حوادث جديدة، فالحياة تتطور وليست ثابتة، وأن علينا أن نبحث عما ينفعنا فيها ويبهج حياتنا، وهذا ما يفسر إفصاح الأميرة بعد ذلك عن رغبتها في التجديد وخلق متع لا تنتهي. تقول الأميرة لثرثار بعد أن يشير عليها بالإعلان عن جائزة لمن يقدم لها أفضل هدية تسليها وتخرجها من الحزن والملل الذي تعيش فيه: "أنت ببغاء ذكي حقا يا ثرثار. فيرد: طبعا أنا ثرثار أبو الأفكار"(٥).

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٣.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١٣.
(٣) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ص ١٦٢.
(٤) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٠.
(٥) **المصدر السابق**، ص ١٥.

إن إنطاق الحيوان أو الطير هو شكل مألوف في أدب الأطفال، لأن البطولة في هذا الأدب غير مقصورة على الإنسان، فالإنسان يصلح للبطولة كما تصلح لها الجمادات، والطفل في مرحلة البطولة والمغامرة يميل إلى البطل الإنسان ؛ لأن خياله في هذه المرحلة أقرب إلى الواقع من التخيل الجامح، إلا أنه يبقى يقبل أن تؤدي حبة القمح أو الريح ما يؤديه الإنسان في العادة ؛ لأن الطفل في هذه المرحلة لا يهتم بأنواع الأبطال بمقدار اهتمامه بأفعالهم وأعمالهم، كما لا ضير عنده إن كان البطل ذكرا أو أنثى عجوزا أو شابا(١).

ويسبغ الكتاب على الحيوانات عادة صفات البشر، فهي تنطق وتضحك وتحزن وتفكر وتسر، وذلك بهدف إيصال فكرة معينة أو قيمة ما.

ويقوم ثرثار بعدة أدوار أحدها المغامرة في طلب العلم، فهو مؤهل لهذا الدور ؛لأنه قادر على الانتقال من مكان إلى آخر، من حيث "ينبغي أن تبقى الشخصيات داخل إطارها خلال المسرحية"(٢) وتقوم بما يلائمها من أعمال. وثرثار خفيف الظل، تتأكد شخصيته حين يكف عن الثرثرة ويساند صديقته، ويبدع في ابتكار الأفكار التي تغني حياة الأميرة. يقول مخاطبا الأميرة: "معك حق يا مولاتي، أنتم البشر لا يكفيكم النوم والطعام والشراب، تبحثون دائما عن أشياء أكثر متعة وفائدة من الطعام والنوم.. هذا ما قاله لي خالي الببغاء الأخضر"(٣).

٣. الشاطر حسن: وهو اسم له حضور بارز في الموروث الثقافي الشعبي، فهو شخصية محلية ليست منقولة عن الأدب العالمي، أو أدب بيئات غير عربية، وهذه الشخصية العربية قادرة على التأثير وتأكيد الثقة والابتعاد عن أزمة الغربة التي يمكن أن تنشأ عن الشخصيات ذوات الأسماء غير العربية، مع ما يرتبط بكلمة "شاطر"، من مدلولات إيجابية في الاستعمال الشعبي في البيئة العربية.

ويكتسب حضور الشاطر حسن أهمية كبرى في النص من حيث إن الطفل يميل في مرحلة البطولة والمغامرة إلى تأكيد ذاته وإظهارها لذلك يجب أن نقدم له شخصيات عظيمة وحقيقية حتى تساعده في تمثل أخلاقياتها، وتأكيد ذاته من خلالها، ويجب أن تتوافر في هذه الشخصيات الدوافع الشريفة والغايات الفاضلة كي يخرج منها الطفل بانطباعات تحببه في الخير وتبعده عن الشر(٤). إذ يشارك الشاطر حسن في العرض الذي قدمته الأميرة فيقدم لها الهدية التي تخرجها من السأم والملل، وتحقق لها المتعة الدائمة والمنفعة السارة وهي الكتاب.

---

(١) الفيصل، سمر روحي، **أدب الأطفال وثقافتهم**، ص ٥٧ ــ ٥٨.
(٢) وينفرد وارد، **مسرح الأطفال**، ص ١٠١.
(٣) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٣.
(٤) العناني، حنان، **أدب الطفل**، ص ٤٨.

يقول الشاطر حسن للأميرة بعد أن ترحب به: "لقد جئتك بأروع هدية في الدنيا، وأروع تسلية في الحياة. وحين تسأله الأميرة: ما هي هذه الهدية أيها الشاعر الحكيم؟ يرد: إنها الكتاب يا مولاتي.. صديق الإنسان وجليسه الذي يحوي في كل صفحة من صفحاته قصة ممتعة، وفائدة جديدة"[١]. ولكنه يمرض قبل موعد الزفاف بزمن قليل ويحتاج إلى العلاج الموجود في مكان ما في العالم، ويعين الكتاب الذي قدمه للأميرة على معرفة نوع العلاج، حيث يذهب الببغاء صديق الأميرة لإحضاره.

هذا فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية، أما الشخصيات الأخرى في النص، فقد جاءت لتكمل الفكرة الرئيسية وتعمقها وتثير الفكاهة، وتحقق عنصري الجذب والتشويق، وتمثلت في: (كبير التجار وأبو التسليات وقرده قردان ومقلد أصوات الطيور والحيوانات والحاجب المعلن عن قرارات الأميرة).

والتسليات جمع تسلية وتحمل معنى التنوع والتعدد ولكن جميع ما عرض أبو التسليات يصب في المتع الحسية التي لم تشبع ميول الأميرة لأنها لا تحمل مضمونا فكريا يحمل معنى التجديد للإنسان ودوام السرور المرتبط بهذا المضمون، وكذلك الحال بالنسبة للقرد قردان الذي يحمل معنى الكثرة والقدرة على التسلية بصورة مضاعفة.

وكبير التجار أي كثير المال، والمال قوة ولكنها لا تغني عن قوة العلم والمعرفة، لأن المال زائل ويمكن سلبه، ولكن العلم باق دائم لا يمكن لأحد أن يسلبه من صاحبه.

إن أسماء الشخصيات جميعها تصب في مصلحة تأكيد قيم أكثر إيجابية وأهمية من القيم المادية، وبرز ذلك في موقف الأميرة من جميع ما قدم أمامها ولها، فقد أثنت الأميرة على جميع ما قدم المستعرضون، ولكنها أكدت أن هذه الأعمال متشابهة بصورة ما، وأنه لا بد من وجود ما هو أفضل منها. قالت لكبير التجار بعد أن قدم لها الجواهر والمال: " لا، لا، يا كبير التجار.. ليس هذا ما أبحث عنه.. عندي جواهر كثيرة وأثواب جميلة، لكنها لا تسليني.. لا أريد المزيد منها"[٢].

وقالت لبهلول البهلوان: "شكرا يا بهلول أريد شيئا متعته لا تنتهي"[٣].

وبعد أن ضحكت طويلا، قالت لأبي التسليات: "أنت ماهر في تقليد الأصوات يا أبا التسليات، لكن تسلياتك لا تفيد.. أريد شيئا يسليني ويفيدني في آن واحد"[٤].

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٢٨.
(٢) **المصدر السابق**، ص ٢٣.
(٣) **المصدر السابق**، ص ٢٥.
(٤) **المصدر السابق**، ص ٢٧.

الشخصيات وحركة الحدث:

إن البناء الدرامي في أية مسرحية يقوم على عرض خيوط الأزمة وشخصياتها والعلاقات القائمة بينها مما يولد الصراع حيث تنمو الأزمة وتتطور من خلال الحدث الدرامي حتى تصل إلى القمة أو الذروة لتأخذ بالانحدار نحو الحل "والحدث الدرامي عبارة عن نشاط يضم الحركة المادية والكلام"، أما في مسرح الأطفال فيتم تحقيق الفكرة في صورة حدث نام متطور ودون افتعال.

غير أننا نجد في مسرحية "الأميرة والببغاء" غير ما هو مألوف، فقد تطورت الشخصيات مع تطور الحدث، ويمكن للعرض التالي أن يوضح ذلك:

لقد بدأت المسرحية من وضع عادي مألوف تشاهد فيه الأميرة صديقها الطائر كل يوم، فينقل لها أخبار الغابة، ولكن حدث يوما أن تأخر في الوصول إليها مما أثارها وجعلها تشعر بمزيد من الملل، وحين أتى اكتشفت أنه يحمل لها الأخبار نفسها التي كانت تسمعها من قبل فازداد حنقها.

إن تأخر صديقها الطائر، وتكراره نقل الأخبار نفسها طور الحدث وهو انتقال الأميرة من وضع ساكن إلى آخر ديناميكي ومتحرك، لقد أثر الحدث في الشخصية فتطورت تبعا لذلك، وبدأت ملامح التحول في الشخصية حين بدأت الأميرة بالتفكير والبحث عن وسائل جديدة تحقق لها المتعة والتسلية النافعة غير اللقاء بالأصدقاء وتمضية الوقت بتكرار نقل الأحاديث، حيث تهتدي بمساعدة صديقها الببغاء الذي راقت له الفكرة إلى الإعلان عن جائزة لمن يستطيع أن يهدي الأميرة إلى تلك الوسائل، ويعد ذلك تطورا جديدا أدى إلى دخول عناصر جديدة في النص استجابة لطلب الأميرة، كما فتح النص على جمهور الأطفال وبصورة غير مباشرة لاستثارة تفكيرهم، والمشاركة في التفكير والبحث عن وسائل لطرد الملل، وجعل الحياة أكثر غنى وتنوعا، وفيه أيضا دعوة للانفتاح على المجتمع والآخرين لتبادل الأفكار معهم حول موضوع ما لإثراء التجربة الفردية والإنسانية. تقول الأميرة لثرثار بعد أن أعجبت بفكرته وسألته عن الجائزة ماذا ستكون: " آه.. لا أعرف يا زهرة الربيع.. لا أعرف.. حاولي أن تفكري أنت هذه المرة. فتقول الأميرة: يا لك من ببغاء خائب يا ثرثار، عقلك لا يحتمل اكتشاف فكرتين في يوم واحد. فيرد ثرثار: التعاون بين الأصدقاء مفيد يا أميرتي، مني فكرة ومنك فكرة.. هذا أفضل"(١).

ومما ساهم في تطوير الأحداث العروض التي تقدم بها كبار رجال المملكة، من حيث إن أيا منهم لم يستطع إقناع الأميرة بما قدم أو حمل، وقد كررت رفضها لما قدموا لأن ما جاءوا به لا يحقق شرط المسابقة.

لقد أنهى الشاطر حسن الحيرة التي اكتنفت الأطفال المشاهدين، حين قدم للأميرة هديته

---

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٦.

وهي كتاب كبير مصور، قال لها: " في الكتاب ستجدين يا مولاتي أروع القصص وأجمل الحكايات عن المغامرين والأبطال والفرسان. وفي الكتاب ستقرئين عن حياة الشعوب وتاريخ الممالك والبلدان، وفي الكتاب ستتعرفين على تركيب جسم الإنسان، وفوائد النباتات، وعادات الطيور والحيوانات. في الكتاب يا سيدتي متعة لا تنتهي، وتسلية لا تملين منها على مر الأيام "(١). وقد وصل الكتاب بعد أن تمت تهيئة الأطفال لاستقباله ذهنيا، فقبلته الأميرة بفرح ووجدت فيه ضالتها من حيث المتعة والتسلية والأخبار الكثيرة المثيرة والفائدة المتجددة والسعادة التي لا تنتهي. وهي قيم عقلية ونفسية ووجدانية وتربوية مرتبطة بقيم العلم، إذ تفضل الأميرة الشاطر حسن شاعر المملكة وفيلسوفها الحكيم على غيره ممن يملكون المال والسلطان لحكمته وعلمه.

ولكن الحدث الأكثر إثارة والذي عمق القيمة التي عمل النص على تأكيدها هو: مرض الشاطر حسن، الذي طور الأحداث مجددا ونقلها إلى مستوى آخر جديد هو المجال التطبيقي الذي تم من خلاله إثبات قيمة العلم والمعرفة، وأهمية سعي الإنسان لتحصيلهما، حيث برز في النص تجسيد لأهمية الكتاب، ومدى القيمة التي يمكن أن يقدمها للمجتمع، ففيه وجد الدواء (الطب) الذي سيشفي الإنسان المريض ليتمكن من مواصلة حياته وتحقيق آماله وطموحاته.

لقد قام النص على حركة الحدث التي تمثلت في:

تأخر الصديق ثم وصوله –ملل الأميرة والبحث عن أسباب السعادة– الإعلان عن جائزة – استعراض المتقدمين لكسبها– هدية الشاطر حسن –فوز الشاطر حسن بالجائزة– مرض الشاطر حسن –البحث عن سبل الشفاء– الرحلة والمغامرة –عودة الصديق الطائر بالدواء– شفاء الشاطر حسن –الاحتفال.

ولقد بدا واضحا من خلال الأحداث نوع الصراع الذي دار في النص وتمثل في الثنائيات التالية: (العلم والجهل)، (القوة والضعف)، (الخير والشر)، (الساكن والمتحرك).

بدأ الصراع داخليا في نفس الأميرة وتمحور حول الحاجات الإنسانية وتلبيتها، ثم انتقل ليصبح خارجيا حيث برزت الحاجة إلى العلم والمعرفة والتعلم على رأس الأولويات فهناك متع جسدية تتمثل في الأكل والشرب والنوم، وهناك متع عقلية لا تقل عنها أهمية وتتمثل في تحقيق المعرفة بالذات وبالعالم، والقراءة والسفر سبيل ذلك من حيث ارتبط الملل وما يتبعه من جمود وروتين وتكرار بحالة السكون الضارة بالإنسان إذ لا تتحقق فيها إنسانيته بصورة كافية، في حين تتجدد الحياة بكل أبعادها بالحركة، وخاصة الفكرية منها.

لقد برزت القيمة الأساسية في النص من خلال الصراع بين (العلم والجهل) وهو صراع

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٢٨ ــ ٢٩ .

قيمي اتخذ في المسرحية الطابع الاجتماعي ليسهل إيصال فكرته للأطفال، ولقد استدعى هذا الصراع سلسلة قيمية أخرى من مثل: (القوة /والضعف)، و(الخير والشر)، فالجهل ضعف وهو شر ينتج عنه الملل والمرض والموت، والعلم قوة وهو خير (حمل صورة شفاء البطل وتجدد الأفراح).

ويمكن إلقاء المزيد من الضوء على ذلك عند مناقشة الشخصيات والقيم.

الشخصيات والقيم:

لم يكن هدف المسرحية التسلية العابرة، بل كان للقيم التربوية حضورها الساطع فيها، ولقد حملت شخصيات المسرحية القيم التي أراد النص تأكيدها، وعبرت عنها من خلال، الحوار وحركة الحدث، ولقد تنوعت القيم الموجودة في النص غير أني سأركز هنا على أبرزها وأكثرها أهمية وهي:

١. قيم معرفية عقلية: إن الطفل بطبيعته يتطلع إلى المعرفة، ويخرج إلى الحياة وهو يحمل كثيرا من التساؤلات التي يبحث عن إجابات لها، ويزداد شوقه لمعرفة المجهول، فيتجه إلى القراءة والبحث والاستطلاع، ليشبع الحاجة إلى المعرفة عنده بوصفها حاجة إنسانية، والمعرفة هي غذاء العقل، إذ مثلما يحتاج الإنسان إلى الغذاء الجسمي يحتاج إلى الغذاء الفكري، وامتلاء العقل بأصناف العلوم، فالأطفال هم قراء الغد وعلماؤه المنتظرون.

لقد أتاح هذا العمل للأطفال من خلال الرمز (الكتاب) أن يعرفوا أن للعلم (الطب) وظيفة في الحياة، إذ يمكن به شفاء المرضى. ومن خلاله عرفوا أن للنباتات وظيفة أيضا في الحياة مثل (زهرة القرنفل)، وفيه عرفوا أن هناك أماكن أخرى في العالم غير المكان الذي نعيش فيه، وفيه خيرات وفيرة يمكن الاستفادة منها إذا ارتحلنا إليه. والحوار التالي بين الأميرة وثرثار يوضح ذلك: "ثرثار: ماذا يقول الكتاب عن نبات القرنفل؟ زهرة الربيع: القرنفل نبات على شكل شجرة كبيرة ينمو في بلاد الصين والهند، براعم القرنفل تتفتح على شكل أزهار حمراء، لكن الأطباء يقطفون البراعم قبل أن تتفتح ويستعملونها دواء لبعض الأمراض"[(١)].

وحمل النص الأطفال على المشاركة في التفكير ومحاولة الوصول إلى استنتاجات، خاصة أثناء تقديم العروض من المجوهرات والحرائر والتسليات: هل ستعجب الأميرة أم لا؟، وهل سيشفى الشاطر حسن أم لا؟، وهل سيعود ثرثار ظافرا أم لا؟، وهل ينبغي أن تسير حياة الإنسان على وتيرة واحدة أم لا؟، بالإضافة إلى وقفهم على ربط الأسباب بالمسببات، وإدراك العلاقات بين الأشياء، وهذه من الأهداف العقلية في أدب الأطفال[(٢)]، وتمثلت في معرفة أن للملل أسبابا ويمكن

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٤١ ــ ٤٢.

(٢) حنورة، أحمد حسن، **أدب الأطفال**، ط١، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٩، ص ١٧ ــ ١٨.

التخلص منه بالقراءة وممارسة الأنشطة النافعة، وللمرض دواء يمكن البحث عنه، وأن تحقيق الهدف يحتاج إلى حركة وسعي وكذلك استكشاف العالم، وتمثلت في رحلة ثرثار. يقول ثرثار للأميرة حين تحذره من الصيادين والعابثين: "اطمئني يا زهرة واعتمدي علي، فثرثار لا يخاف من الأخطار"(١).

٢. قيم اجتماعية: وأهمها قيمة الصداقة والقدرة على إقامة علاقات متوازنة مع الآخرين كل حسب إمكاناته، وتمثلت في العلاقة بين الأميرة والببغاء، فالصديق يشارك أصدقاءه الهموم والأفكار، ويشجعهم ويساعدهم في حل مشكلاتهم وتحقيق طموحاتهم. يقول ثرثار للأميرة بعد أن ضحكت من إخفاقه في العثور على أفضل جائزة لمن يخرجها من الملل: "التعاون بين الأصدقاء مفيد يا أميرتي مني فكرة ومنك فكرة، هذا أفضل"(٢).

إذ إن الصداقة بوصفها قيمة اجتماعية تستوجب المحبة والمعرفة والإخلاص والتسامح وتقبل الآخر كما هو، فلكل إنسان إمكانياته التي تكمل إمكانيات الآخر، ولهذا نجد شخصية ثرثار تتطور على نحو لافت للنظر بعد مرض الشاطر حسن، فيتحول من شخصية ظريفة خفيفة الظل، وديعة وبسيطة إلى شخصية جادة مغامرة تحمل هما كبيرا، وتقع على عاتقها مسؤولية نقل المعرفة، وإحضار زهرة القرنفل من بلاد بعيدة من أجل علاج الشاطر حسن، فيذهب ويمكث في بلاد الغربة زمنا ثم يعود محققا الغاية التي سافر من أجلها. إن رحلة ثرثار تصور الرحلة في طلب العلم، فقد تطورت شخصية ثرثار بصورة إيجابية من "طائر كسول، كثير الكلام"(٣)، إلى شخصية مسؤولة ذات هدف وذات دور اجتماعي يمكن الاعتماد عليها، وحدث هذا التطور حين واجه الأحداث الصعبة مع أصدقائه، وفي ذلك تأكيد لقيمة الصداقة والتعاون بين الأصدقاء، ومد يد العون للآخرين، والخدمة العامة من جهة والجدية في التعامل مع قضايا الحياة من جهة أخرى. تقول زهرة الربيع للشاطر حسن بعد أن يذكرها أن ثرثار تأخر: "أخشى أن يكون ثرثار قد أصيب بسوء. فيرد الشاطر حسن: ثرثار ببغاء ذكي، ويعرف كيف يخلص نفسه"(٤).

واشتمل النص على جملة من القيم: نفسية ووجدانية وجمالية، من مثل: الصدق والتواضع والحب والأمل والشكر وإلقاء التحية والاعتذار عند الخطأ، ومناجاة الله وطلب العون منه(٥).

إن هذا العمل الحامل لهذه القيم يدفع الطفل إلى آفاق المستقبل، وإلى خلق التوافق والانسجام

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٤٣.
(٢) **المصدر السابق**، ص ١٦.
(٣) **المصدر السابق**، ص ١٠.
(٤) **المصدر السابق**، ص٤٧.
(٥) **المصدر السابق**، ص ٤.

مع البيئة المحيطة به، مثلما يساعد هذا العمل الطفل على إدراك ذاته وتقديرها والوعي بها بوصفها ذاتا عاقلة، وإلى إمكانية تحقيق آماله وطموحاته في عالم رحب يتسع لأحلامه العريضة، من خلال تبني قيم العلم والبنى العميقة للعقل المنبثقة عنها. وهذا من شأنه أن يطور خبرات الأطفال، وينمي تقديرهم لذاتهم، خاصة أن تقدير الذات ضروري لنجاح كل طفل، إذ يطور الأطفال ذوو التقدير العالي للذات فهما أوضح لعواقب أفعالهم ويشعرون بأنهم مهمون وقادرون على الإنجاز بجهودهم الخاصة، وعلى العكس من ذلك يميل الأطفال ذوو التقدير الواطئ للذات إلى الشعور بأنهم لا يسيطرون على المواقف، وأن ما يحصل لهم مفروض عليهم، فينسبون النتائج الجيدة للحظ ويشعرون أنهم لا يستحقون المديح"(١). يقول الشاطر حسن لثرثار بعد أن أحضر نبات القرنفل: "لا أعرف كيف أشكرك يا ثرثار. فيرد ثرثار: إذا أردت أن تشكرني، فأحضر لي كتابا عن أصدقائي الطيور"(٢) ثم يحث الشاطر حسن ثرثارا على القراءة والتعلم وقد توسعت أبواب المعرفة أمام الأطفال.

إن المشاهد لشخصيتي الأميرة وثرثار لا يملك إلا الإعجاب بهما؛ لأنهما يمثلان رسما قويا يشعران بالملل يفكران كيف يخرجان من مثل هذا الشعور، ويحزنان حين يكون هناك سبب لذلك، ولكنهما لا ييأسان بل يبحثان عن سبل للخلاص ويعملان العقل من أجل ذلك. ولا يطول حزن الأطفال المشاهدين أو تأثرهم عند مشاهدة الأحداث إلى حد الملل أو الإغراق في الحزن، بل يأتي الحل في الوقت المناسب ؛ ليجلب العلم السعادة لأهله. خاصة "أن أجواء الفرح والأمل أكثر ملاءمة لتفتح شخصية الطفل واكتمالها بمختلف جوانبها النفسية والعاطفية والوجدانية والعقلية"(٣).

إن الحلول التي قدمتها المسرحية ليست أسطورية، وهكذا فإن مشكلة الأميرة في الملل، ومشكلة الشاطر حسن، وكذلك مشكلات الحياة الأخرى تحل بالعقل والعلم والعمل، وهذه بحد ذاتها قيم إيجابية ضرورية من أجل نمو شخصيات الأطفال وتكوينها: اجتماعيا وثقافيا ضمن التطور السليم بعيدا عن الخرافات والخزعبلات.

الشخصيات واللغة:

إن العمل المسرحي لا يكتمل إلا بالعرض، والإخراج الجيد هو الأقدر على تحقيق الغاية من العمل الأدبي المسرحي؛ لأن المؤثرات الصوتية واللونية والحركية بالغة الأهمية في هذا

---

(١) جيرالز، ألين، **الأطفال المصابون بالشلل الدماغي – دليل الآباء**، ترجمة: بيداء العبيدي، دار الكتاب الجامعي، غزة – فلسطين، ٢٠٠٣، ص ١٧٩ – ١٨٠.

(٢) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٤٩ – ٥٠.

(٣) المصلح، أحمد، **أدب الأطفال في الأردن**، ط٢، وزارة الثقافة الأردنية ــ عمان ١٩٩٩، ص ٣٩.

السياق. غير أن اللغة بوصفها وسيلة من وسائل الاتصال الإنساني والاجتماعي، وإحدى وسائل النمو العقلي والمعرفي والانفعالي(١) تعد الأكثر أهمية في أدب الأطفال لأنها حاضنة الفكر وأداة التعبير عنه من خلال الصيغ التعبيرية والأساليب المستخدمة لإيصال المعاني وتبادل الأفكار، خاصة إذا قام الأطفال بالمشاركة في هذا الأداء.

لقد كتبت مسرحية الأميرة والببغاء باللغة الفصحى، وخلت من المفردات العامية، وهذا يساعد على الارتقاء بملكة الذوق عند الأطفال مثلما يساعد على إدراك البعد الجمالي في الألفاظ العربية، حين استخدم الكاتب المفردات والتعابير التي تناسب إدراك الأطفال بدءا من العنوان الشائق وحتى نهاية النص، فعنوان النص هو "الأميرة والببغاء" وهي كلمات تحمل معنى ماديا يسهل إدراكه، فهي (ألقاب لأعلام) وليست معاني مجردة يصعب إدراكها، وكل من الشخصيتين متميزة أي مختلفة عن الأخرى مما يبعد الخلط بينهما، ويفتح الباب أمام إدراك الأطفال لإمكانية التوافق بين المختلفين شكليا، المتفقين عقليا.

يقول ثرثار للأميرة حين أخبرته أنها خشيت عليه: "لا تخشي شيئا يا أميرتي الحلوة، ثرثار ببغاء شجاع، يعرف كيف يستخدم عقله وجناحيه"(٢).

ولقد تراوح طول الجمل بين القصر والتوسط، مما أسبغ على النص سمة الوضوح، فالأطفال لن يبذلوا جهدا كبيرا في السماع والربط والاستيعاب، وهذا من شأنه أن يساعد على الاحتفاظ بتركيزهم، وبعنصر التشويق، لاعتماد النص على جمالية الألفاظ ووضوحها من جهة، وحركة الحدث من جهة أخرى. يقول ثرثار للأميرة حين تطلب منه أن يصمت بعد أن غنى أغنية العندليب، لأن صوته لا يصلح للغناء: "لقد حاولت إسعادك وتسليتك يا مولاتي، هذا كل ما في الأمر! فترد الأميرة: شكرا لك أيها الصديق الطيب، لكنك لم تعد تستطيع إمتاعي وتسليتي وحدك"(٣).

وكان للموسيقا حضور في انتقاء الألفاظ وصياغة الجمل، مثل قول الأميرة لثرثار: " تفضل يا ثرثار، يا صاحب الأفكار"(٤). وما جاء في تكرار الإعلان: "إعلان هام، إعلان هام.. لأهالي المملكة الكرام"(٥). وشمس النهار كبير التجار، وبهلول البهلوان، وما اشتملت عليه المسرحية من

(١) نصر الله، عمر عبدالرحيم، **الأطفال ذوو الاحتياجات الخاصة وتأثيرهم على الأسرة والمجتمع**، ط١،دار وائل للنشر، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٢، ص٣٨٩.

(٢) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص٤٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص١٢.

(٤) **المصدر السابق**، ص١٤.

(٥) **المصدر السابق**، ص١٨.

أساليب إنشائية من مثل التعجب والاستفهام وغيره مما كان من شأنه أن "يفتح آذان الصغار على عالم الجمال الصوتي"(١).

وزادت المواقف الدرامية والفكاهية من قوة تأثير المسرحية، وخلقت جوا ممتعا يستهوي الأطفال، خاصة أن ترتيب الفصول ترتيبا منطقيا سار بها نحو الذروة ثم الحل، وجعل تنفيذ المسرحية سهلا وممكنا حتى في أكثر البيئات بساطة. ولم يتعرض الكاتب لمسألتي الديكور والأزياء؛ لأن التركيز كان على الشخصيات ومواقفها مما يجعلنا نستنتج أن البساطة في التعبير عن أبعاد الشخصية المادية هو الأساس، إذ يكفي أن ترتدي الأميرة ثوبا جميلا من ملابس الأطفال، غير مبالغ فيه ليس طويلا يعيق الحركة وليس قصيرا لافتا للنظر، ويشار إلى أنها أميرة بوضع عقد يلف حول أعلى الرأس ليتدلى على الجبين، أو إكليل بسيط من الورد أو تاج صغير لا يعيق ولا يلفت نظر الأطفال عن أقوال الشخصية وأبعادها، وكذلك بالنسبة لثرثار الذي يكفي أن يضع منقارا طويلا وجناحين بسيطين من مادة عادية كالورق المقوى أو الريش أو غطاء رقيقا من القماش المقصوص يلبس في الرقبة ويمتد إلى الكتفين بطريقة عفوية.

الحوار:

لقد ساعد الحوار في المسرحية على إيصال أفكار النص والتعبير عن الشخصيات، والحوار هو أداة التعبير والتصوير في المسرحية، ومنه يتكون نسيجها، وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية، ولكنه لا يكتمل حتى يعطيه الممثلون الحركة وطريقة النطق؛ لأن الحوار الدرامي الحقيقي هو ذلك الذي يعتمد على الحركة وتنغيم الصوت ويستمد من الممثلين قدرا كبيرا من حيويته وتأثيره.

لقد ساعد الحوار على تقديم الشخصيات للأطفال، وسهل كشف القيم التي حملتها.

ويأتي الحوار ليكشف البناء العقلي والنفسي للشخصيات، وليعمق الوظائف التي تؤديها، ويعبر عن مكونات هذه الشخصيات الوجدانية والمعرفية والأدائية. ومن الأمثلة على ذلك ما قالته الأميرة للببغاء وقد سألته عن سبب تأخره في القدوم إليها ذلك الصباح، قالت له: "انطق بالحقيقة، وإلا حبستك في القفص"(٢). لقد جعلت العبارة الأخيرة شخصية ثرثار أقرب إلى الواقع، مما يزيد من تقبل الأطفال لها وتجاوبهم مع البطلة.

فالأميرة تحب الصدق والصادقين، وتشير إلى أن هناك عقابا قاسيا ينتظر الكاذبين، فيأتي رد ثرثار الذي أدرك ذلك بقوله: "هذه هي الحقيقة يا مولاتي، لماذا أنت غاضبة هذا الصباح؟"(٣).

(١) العناني، حنان، **الدراما والمسرح في تعليم الطفل**، ط٣، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣، ص ٥٣ .

(٢) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ٨.

(٣) **المصدر السابق**، ص٨.

إن رد ثرثار يؤكد أن الصديق عامة، وصديق الأميرة خاصة لا يقبل منه غير الصدق، وهذه الشخصية التي توافرت فيها خصائص جعلتها مؤهلة لأن يحبها الأطفال صادقة، غير أن الغاية من الحوار لم تقف عند تأكيد الصدق، وإنما دفع الحدث نحو التطور، فهناك ما يغضب الأميرة ويجعلها مستفزة وهو شعورها بالملل الناتج عن الروتين، حيث تبرز قيمة الصداقة في مثل هذا الموقف، إذ على الصديق أن يحتمل أصدقاءه وأن يفهم نوازعهم، ويساعدهم على الخروج من الأزمات التي قد يمرون بها، ويشاركهم في تحقيق أهدافهم والوصول إلى غاياتهم، ويربط بين الأسباب والمسببات. يقول ثرثار للأميرة بعد أن طلبت منه أن يصمت ويكف عن الغناء: "هل تقصدين أني طائر عديم النفع يا مولاتي؟ فترد الأميرة: كلا يا صديقي كلا.. كل ما في الأمر يا ثرثارأن الحياة صارت من حولي مملة مزعجة. فيسألها ثرثار: كيف ؟"(١)، فتبدأ بشرح ذلك له.

ومن ناحية أخرى فقد تم نقل الأحداث التي تجري خارج قصر الأميرة أو خارج المسرح إلى المتفرج بطريقة الحوار، وهذا من شأنه أن يبعد الملل عن الأطفال المشاركين ويقوي عنصر التشويق، ويمكن إدراك ذلك من خلال تتبع الحوار التالي: تقول الأميرة لثرثار بعد أن تهدأ:

- "أنت طيب جدا يا ثرثار، ماذا لديك اليوم من أخبار؟
- ثرثار: لدي اليوم يا مولاتي أخبار كثيرة.
- زهرة الربيع: حدثني بها يا ثرثار.
- ثرثار: جارتي البومة ما زالت تقلقني في الليل وتزعجني بصوتها القوي الحاد، وصديقي العندليب ألّف أغنية جديدة وغناها صباح اليوم فوق الأغصان.
- أما النسر ملك الطيور فقد قتل الأفعى الشريرة التي تعتدي على بيوض الطيور وتأكلها.
- زهرة الربيع: يا لك من ببغاء كثير الكلام يا ثرثار، في كل يوم تنقل لي نفس الأخبار!.
- ثرثار: هذا ما يحدث في الغابة كل يوم، ما ذنبي إذا كانت حياة الغابة لا تتغير؟!"(٢).

إن الحوار بالإضافة إلى بعده المعرفي يكشف عن أن الأحاديث عن من هم حولنا تتكرر، وأن تناقل هذه الأحاديث لا يكاد يحمل لنا شيئا جديدا، وهذا يجعل الإنسان العاقل يشعر بالملل، ويبدأ بالبحث عن أخبار أكثر نفعا وقيمة وفائدة، وفي ذلك دعوة مبطنة للأطفال بعدم الركون إلى ما حولهم والتسليم به على أنه الأفضل. فهناك دائما ما هو أفضل، وأن علينا البحث عنه، وهذا من شأنه أن ينمي التفكير الناقد لدى الأطفال، ويجعلهم يسعون نحو الأفضل.

ومن جماليات النص أنه حافظ على تلك المسافة الشفافة بين كون ثرثار رمزا بشريا وبين

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٢ ــ١٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص٩-١٠.

كونه طائرا، وكان يذكر في كل مرة أنه ينتمي لعائلة الطيور، يقول: "هذا ما قال لي خالي الببغاء الأخضر"(١)، ويقول في موضع آخر: "سأذهب بنفسي إلى بلاد الهند، وأطلب من ابن عمي الببغاء الهندي مساعدتي في العثور على براعم القرنفل المفيدة"(٢) وحين طلب من الشاطر حسن هدية اشترط أن تكون صور الكتاب ملونة بأجمل الألوان، وأن يكون حجمه كبيرا حتى يستطيع أن يرى صوره بوضوح وأن تكون أوراقه قوية حتى لا يمزقها بمخالبه ومنقاره(٣). وهذا من شأنه أن يطلق خيال الأطفال ويمتعهم ويوسع مداركهم.

ولقد برز في النص ألوان من التعبير، كان أولها: التعبير الوظيفي المتمثل بالسؤال، والسؤال هو مفتاح المعرفة وقد بني عليه النص، إذ كان هو الأساس في إثارة فضول الأطفال ودفعهم لمتابعة سير الأحداث، من خلال تلقي الإجابة عن السؤال التالي: ماذا يمكن أن يسلي الأميرة ويبعد عنها الملل؟. ثم جاء السؤال التعبيري الوصفي التطبيقي: ماذا يمكن أن يشفي الشاطر حسن؟ وهل سينجح ثرثار في العثور على الدواء الشافي؟.

لقد اتسم الحوار في المسرحية بالذكاء، وتلقى الأطفال الإجابة عن الأسئلة بعيدا عن الأسلوب الخطابي والمناقشة الذهنية الراكدة التي تجمد الحركة على المسرح، مما أضفى المتعة والبهجة على النص الذي ارتقت فيه اللغة إلى الفصحى دون تكلف أو تعقيد، إذ حملت المعنى وتولت مهمة التعبير عنه ونقله للأطفال، دون تقليل من وعي الطفل، وهذه قضية بالغة الأهمية، لأن المساحة التي يفترضها الطفل للتخيل ينبغي أن نضع مقابلا لها مساحة للتفكير والتحليل العقلاني، وبهذا نخلق حالة امتزاج بين خيال الطفل والتفكير المنهجي عند الراشد.

الخاتمة:

اهتمت مسرحية "الأميرة والببغاء" بإبراز موضوع "حاجة الإنسان إلى العلم والمعرفة" مما أدخل الشخصيات في صراع، ولكن هذا الصراع لم يكن مكشوفا أو مباشرا مما جعل الحبكة قوية؛ فحين كان الخطاب يتنافسون في عرض ما لديهم لإسعاد الأميرة والفوز بقلبها، كان التركيز على ما يقدمون، وليس على التنافس فيما بينهم، وهذا طبيعي في مسرح الأطفال الموجه، والمرتبط بالقيم التربوية، فالفعل موظف لخدمة الفكرة والقيمة التي سعى النص نحو تأكيدها.

لقد بنيت الشخصيات الرئيسية في المسرحية بعناية ؛ إذ عمل توافق سلوكها على تقوية الحبكة، وكانت كل واحدة منها ذات حضور مسرحي قوي، عملت قوتها على إحداث التأثير في

(١) زكي، عماد، **الأميرة والببغاء**، ص ١٣.

(٢) **المصدر السابق**، ص٤٢.

(٣) **المصدر السابق**، ص٥٠.

جمهور الأطفال من خلال استثارة فكرهم وخيالهم: فالأميرة تملك وسائل الترفيه المادية، وقادرة على الحصول على المزيد منها، ولكن هذا لم يحقق لها السعادة، فقد خبرت هذه الوسائل وبقيت محتاجة لمساندة الأصدقاء والبحث معهم عن وسائل أخرى تحقق المتعة والسعادة الدائمتين، فالقراءة في الكتاب لا تنتهي، وكل باب منها يقود إلى آخر، أي إلى عالم فسيح من عوالم المعرفة. وثرثار طائر خفيف الظل محب لأصدقائه، يتبادل معهم الأفكار النافعة، وقادر على الانتقال من مكان إلى آخر لجلب الأخبار الجديدة، ولكن الأخبار التي ينقلها ستنفذ وتصبح مملة بعد مدة من الزمن ؛ لأنها مرتبطة بأشخاص محددين في عالم محدود، وهو مؤهل للمغامرة والارتحال إلى مكان بعيد لجلب الدواء (الذي يمثل الحاجة إلى المعرفة). والشاطر حسن شاعر المملكة وفيلسوفها الحكيم الأقدر على الإجابة عن السؤال التالي: ماذا يمكن أن يبعد عن الأميرة الملل؟. إن الدور الذي قام به به الشاطر حسن دور معرفي، وهو في الوقت نفسه ليس بمنأى عن الحاجة الدائمة إلى المعرفة، فهو إنسان يحتاج إلى العلم في كل مرحلة من مراحل حياته، فحين مرض احتاج إلى الدواء مما اقتضى البحث في الكتاب عن علاج ينقذه من محنته ويعيد إليه الصحة والعافية والاستمتاع بالحياة.

إن وضوح الفكرة عمق العلاقة بين أحداثها التفصيلية والحدث الرئيسي الذي يمثل عامودها الفقري، فقد اتفقت الكلمات والمواقف مع رسم الشخصيات التي كانت تنمو وتتطور دون افتعال مما يسهل إمكانية تنفيذ هذا النص مسرحيا مع القدرة على التحكم به، وساعد الحوار على إمكانية أدائها من قبل الأطفال أنفسهم.

لقد عملت المسرحية على استثارة عقول الأطفال للتفكير فيما يمكن أن يسعد الأميرة، ويبعد عن الإنسان الملل وقد عمل عنصرا الجذب وتكرار المشاهد على تشجيعهم على إعمال العقل من أجل تقديم اقتراحات وبدائل، ثم تكرر ذلك مرة أخرى حين مرض الشاطر حسن، وبدأت الأميرة وصديقها بالتفكير في البحث عن حلول. وهذا يحمل مضمونا تربويا مهما في تنشئة الأطفال، فقد قدمت لهم عالما واسعا لأحلامهم، يمكن فيه تحقيق كل شيء.

وساعدت اللغة الفصحى ذات الألفاظ الواضحة الموسيقية والمنتقاة بعناية على إدراك الأطفال للفكرة، وإدراك مشكلة الأميرة واحتياجاتها، مما ساعد على إثراء خيالهم وحفزهم على الابتكار والتفكير في البحث عن حلول. وقد أكبر النص من قيم الحوار والتسامح والتعاون بين الأصدقاء وغيرها من القيم التي تعين على التفهم وتساعد على نمو أفراد اجتماعيين وليس عدوانيين في العلاقة مع الآخرين.

تشيع هذه المسرحية روح الأمل والتفاؤل في نفوس الأطفال، فالأبطال يحزنون ويفرحون ويواجهون مواقف صعبة، ولكنهم يبحثون عن حلول لمشكلاتهم و ويتعاونون في الوصول إلى

الحل، وينجحون في النهاية في تحقيق أحلامهم والوصول إلى أهدافهم، وهذا من شأنه أن يعمق نظرة الأطفال للحياة، وقد عمد النص إلى إبراز الجانب المشرق، لأن هذا المتوقع من مسرح الطفل الذي عليه في أحد أهدافه أن ينأى عن إثارة مشاعر الإحباط والحزن، ويعمد إلى تخليص الأطفال من التوترات والانفعالات المدمرة، والمشاعر النفسية المحبطة، ويقضي على عيوب النطق والخجل عند الأطفال.

لقد قامت المسرحية على أساس محكم من الأسباب والنتائج، فكان كل حدث فيها سببا ومقدمة للحدث الذي يليه، بدون أن تتدخل المصادفات أو المفاجآت المفتعلة في ترتيب الأحداث، مما ساعد على إيصال الرسالة التي تضمنتها للفئة المستهدفة.

وابتعد النص عن التفكير الخرافي والحلول السحرية وظهور الكائنات الخفية وضربات الحظ، وهذا من شأنه أن يكون وعيا حقيقيا لدى الأطفال وليس وعيا زائفا، ويقوي العقلية العلمية الناقدة، لأن شيوع الخرافة وتراكمها يؤدي إلى سلبية الطفل، ويشل فاعليته عن التفاعل مع بيئته وفهم واقعه ومجتمعه.

اتسمت المسرحية بتبادل الأدوار بين الذكور والإناث، فقد كان مطلوبا من الأطفال الذكور أن يفكروا ويقدموا حلولا في الفصلين الأول والثاني، في حين تبلورت مشاركة الإناث في العثور على حل في الكتاب في الفصل الثالث، وهذا يعني أن التفكير مناط بهما الاثنين، وأن الأصل في العلاقة الجامعة لهما هو النشاط العقلاني، فالمرأة تختار الزوج وتفكر بالكفؤ، ومعيار الكفاءة هنا هو العلم والمعرفة بوصفهما أساسا لبناء الحياة السعيدة المشتركة خاصة أن صاحب العلم لا يأتي إلا بخير. والأدب الرفيع يحمل مضمونا قيميا رفيعا، وهذه المسرحية تدعو إلى قيم رفيعة هي قيم العلم النافع، وتنطوي على دعوة للقراءة والتعلم بوصفها ضرورة تمليها حضارة اليوم.

لقد أتقن الكاتب رسم الشخصيات وعمق حضورها حين لم يكتف بالصورة الخارجية أو ما يسمى بالمصطلح النقدي بالشخصية المسطحة التي لا تنمو طوال النص، وذلك مؤشر على وعيه بالرسالة الفكرية التي ينبغي تقديمها للنشء والأجيال اللاحقة، مثلما نجح في تعميق أفكار مهمة من مثل: تزايد ضرورة أن يكون للإنسان هدف يسعى لتحقيقه ويعمل على تذليل الصعاب للوصول إليه، وهذا مهم لأطفال هذه المرحلة.

The Hashemite Kingdom of Jordan **Mutah University**

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (3)**, No.** (4)**, Ramadan** 1428 **(September** 2007**)**

ISSN 1026-3721

Jordanian Journal of

Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Vol. (3)**, No.** (4)**, Ramadan** 1428 **(September** 2007**)**

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
An international indexed and refereed journal

The journal is an international refereed journal, founded by the Higher Committee for Scientific Research at the Ministry of Higher Education, Jordan, and published periodically by the Deanship of Academic Research, Mu'tah University, Karak, Jordan.

Editorial Correspondence
Manuscripts for submission should be sent to: Editor-in-Chief,
Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Academic Research

P.O. Box (19**)**
Mu'tah University, Mu'tah (61710**),**
Karak, Jordan.
Tel: (03-2372380)
Fax. ++962-3-2370706
E-mail: jjarabic@mutah.edu.jo
DAR.website http://www.mutah.edu.jo/dar/jjour.htm

Vol. (3)**, No.** (4)**, Ramadan** 1428 **(September** 2007**)**

Conditions of Publications:

- All contributions should be in Arabic. Contributions in English or any other language may be accepted with the consent of the Editorial Board
- The journal welcomes high quality scholarly contributions devoted to the Arabic language and literature, like articles, edited and translated texts and book reviews.
- The author should warrant in a written statement that the work is original, hasn't been submitted for any journal and is not part of an MA or Ph.D. dissertation.
- The work should follow the rules of scientific research
- It is a condition of publication that authors vest their copyright in their articles in the journal. Authors, however, retain the right to use the substance of their work in future works provided that they acknowledge its prior publication in the journal.
- Authors may publish the article in a book two years after publication, with prior permission from the journal, provided that acknowledgement is given to the journal as the original source of publication.
- After submission two of more referees will be asked to comment on the extent to which the proposed article meets the aims of the journal and will be of interest to the reader.
- Four copies of each manuscript should be submitted, typed on one side of A4 paper, 2.5 margins and double spaced. Manuscripts can be sent by ordinary mail accompanied by 3 ½ inch diskette in MS Word 97 or higher. The length of the manuscript should not exceed 40 pages.
- The first page should have the title of the article, the name(s) and institutional affiliations .
- The Editorial Board reserves the right not to proceed with publication for whatever reason.
- Manuscripts that are not accepted for publication will not be returned to the author(s).
- The author(s) warrant that they should pay all evaluation fees in case they decide not to proceed with publication for whatever reason.
- The author(s) should make the amendments suggested by the referees within a month after the paper is passed to them.
- The journal reserves the right to make such editorial changes as may be necessary to make the article suitable for publication.
- Views expressed in the articles are those of the authors' and are not necessarily those of the Editorial Board or Mu'tah University, or in any way reflect the policy of the Higher Committee or the Ministry of Education in The Hashemite Kingdom of Jordan.

Notes for Contributors:

-An Arabic and English abstract of c.١٥٠ words should be included on two separate pages. Each of these two pages should include the title of the article, the names (First, middle and

surname) of the author(s), the postal address and the e-mail, and their academic ranks. The keywords (c. ٥ words) should appear at the bottom of the two pages.

References:

In-text citations are made with raised Arabic numerals in the text placed in parentheses ([(1)], [(2)]) referring to notes that provide complete publishing information at the bottom of the page. Each page has its own sequence of numerals starting with the numeral 1 and breaking at the end of the page. The first time the author cites a source, the note should include the full publishing information. Subsequent references to the same source that has already been cited should be given in a shortened form.

Basic Format

Books

The information should be arranged in five units: (1) the author's name (Last name first followed by the first and middle names) (2) date of the author's death in lunar and solar calendars. (3) the title and subtitle of the book in bold print (4) name of translator or editor/compiler (5) edition number, publisher, date and place of publication, a number (for a multivolume work), and page(s) number.

Example:

Al-Jāḥiẓ, Abu 'Uthmān 'Amr ibn Baḥr (d 255 AH./771 AD.). '**Al-Ḥayawān** . Editor Abdulsalām Moḥammad Ḥarūn. 2nd edition, Muṣṭafa al-Babi al-Ḥalabi, Cairo, 1965, vol. 3, p.40.

Subsequent references to the same source:

Al-Jaḥiẓ. **Al-Ḥayawān**, vol.٣, p. ٤٠.

Manuscripts:

(1) author's name (last name, first followed by first and middle names) and date of death (2) title of the manuscript in bold print (3) place, folio number and/or page number.

Example:

Al-Kinānī, Shafiʿ Ibn 'Ali. (d ٧٣٠ AH./١٣٣٠ AD.): **Al-Fadl al-Ma'thūr min Sīrat al-Sulṭān al-Malik al-Manṣūr**. Bodleian Library, Oxford, March collection number ٤٢٤, folio ٥٠.

Articles in Periodicals:

(1)author's name (2) title of the article in quotation marks (3) title of the journal in bold print (4) volume, number, year and page number.

Example:

Jarrār, Ṣalaḥ. " 'ynāyat al-Suyūṭi Biturāth al-Andalusi:Madkhal." **Mu'tah lilbuhūth wa al-Dirasāt**, vol.10, number 2, 1415AH./1995AD., pp. 179–216.

Edited Books (Conference Proceedings, dedicated books)

1. author's name (2). title of the article placed in quotation marks (3). title of the book in bold print (4). Name(s) of the Editor 5. Edition, publisher, date and place of publication 6. page(s) number.

Example:

Al-Ḥiyāri, Muṣṭafā: "Tawaṭṭun Al-Qabā'il Al-'Arabiyya fi Bilād Jund Qinnsrin ḥattā Nihayāt Al-Qarn Al-Rābiʿ Al-Hijri", **Fi Miḥrāb Al-Maʿrifah: Dirasāt Muhda ilā Iḥsān 'Abbās**, Ed. Ibrāhim Assʿāfin, 1st edition, Dār Ṣāder and Dār Al-Gharb Al-Islamī, Beirut, 1997, p. 417.

- Names of foreign figures should be written in Arabic followed by the name in its original language placed in parentheses.
- Contributors should consistently use the transliteration system of the Encyclopedia of Islam, which is a widely acknowledged system.

Qurānic verses are placed in decorated parentheses, ﴿ ﴾ with reference to the name of the surat and number of the verse. The Prophet Tradition is placed in double parentheses like this: (( )) when quoted from the original sources of the Prophet Tradition .

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature

An International Refereed Research Journal

Issued by the Higher Scientific Research Committee/Ministry of Higher Education and Scientific Research and the Deanship of Academic Research/Mu'tah University

Price Per Issue: **(JD** 3**)**

Subscription:

Subscriptions should be sent to:

Jordanian Journal of Arabic Language and Literature
Deanship of Scientific Research
Mu'tah Jordan
Karak- Jordan

Annual Subscription:

Individuals:

- Jordan : [JD 10] Per year
- Other Countries: [$30] Per year

Institutions:

- Jordan : [JD 20] Per year
- Other Countries: [$40] Per year

Students:

- [JD 5] Per Year

Subscrber's Name & Address:

Name	
Address	
Job	

Form:

☐ Cheque: ☐ Bank Draft ☐ Postal Order

Signature: **Date:** / /200

المجلة الأردنية في اللغة العربية آدابها

مجلة دورية محكمة تصدر عن اللجنة العليا للبحث العلمي – وزارة التعليم العالي والبحث العلمي- وعمادة البحث العلمي في جامعة مؤتة، الكرك، المملكة الأردنية الهاشمية

ثمن العدد: (٣) دنانير

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة أربعة أعداد في السنة، ويدفع قيمة الاشتراك بالدينار الأردني أو ما يعادله بشيك أو بحوالة بنكية ترسل إلى:

رئيس تحرير المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها
عمادة البحث العلمي/ جامعة مؤتة
الكرك - الأردن

قيمة الاشتراك السنوي:

- **للافراد:**
  - § داخل الأردن: (١٠) دنانير
  - § خارج الأردن: (٣٠) دولاراً
- **للمؤسسات:**
  - § داخل الاردن: (٢٠) ديناراً
  - § خارج الأردن: (٤٠) دولاراً
- **للطلبة:** **(٥) دنانير سنوياً**

اسم المشترك وعنوانه:

الاسم	
العنوان	
المهنة	

طريقة الدفع: ☐ شيك ☐ حوالة بنكية ☐ حوالة بريدية

التوقيع : **التاريخ :** / / ٢٠٠